الجمهوريـــة الجـزائـريـــة الـديـمـقـراطـيـــة الـشـعـبـيـــة

وزارة التـعـليـم الـعــالـي و الـبـحـث الـعـلـمـي

جـامـعـة وهـــران 1 أحـمـد بن بـلـــة



كـلـيـــة الآداب و اللغـــات و الفـنـــون *** قـســـم الـفـنـــون

أطروحـة مُقدّمة لِنيـل شهـادة الدكـتـوراه - الطور الثالث -

في تـخـصص: الإخـراج المسرحـي

جمـاليــات السينـوغـرافيـا
في المسـرح الجزائـري المُعـاصـر
مسرحيــة "نــون" للمخرج عز الدين عبّار - أنمـــوذجــا

الطــالب: رابحــي بن علـيـة ــــــــــــــــــــــــــــــــــ المشرف: د. منصـوري لخضـر

لـجـنـــة المُـنـاقـشـــة

الأسـتـــاذ	الـرتـبـة العلـمـيـة	الصِّـفة في اللجـنة	الجـامـعــة
بن ذهيبة بن نكاع	أسـتــاذ	رئـيـــــس	جامعة وهران1
منصــوري لخضر	أستاذ محاضر أ.	مشرف و مقرر	جامعة وهران1
عـزوز بنـعـمــر	أستاذ محاضر أ.	عضو منـــاقش	جامعة وهران1
مبـاركي بوعـلام	أسـتــاذ	عضو منـــاقش	جامعة سعيـدة
براهيمي اسماعيل	أستاذ محاضر أ.	عضو منـــاقش	جامعة سيدي بلعباس

تـاريـخ المنــاقـشـة : 2018-07-11

السنـــة الجامعيـــة: 2017-2018

بِسْـمِ اللهِ الرَّحمانِ الرَّحيـم

______***______

إهـــــــداء

أهدي هذا العمل العلمي البسيـط إلى جامعة وهران 1- أحمد بن بلة و إلى:

ـ روح والدتــي غفـر الله لها وأسكنها جناته.

ـ والدي أطال الله في عمـره وشفاه برحماته.

ـ زوجتي الحبيبة أم أولادي الأعزاء: محمد إلياس، رحيلة، حمزة، سارة.

-جميع إخوتي و أخواتي.

ـ أسـاتذتي الكـرام المبجليـن رجـالا ونساء و أخص بالذكر أستاذي: د.لخضر منصوري.

ـ أصدقائي رفـقاء الطريق والدراسة الأساتذة: أحمد شريكي، سليم شنة و أحمد حميدة.

ـ جميـع الزملاء الباحثين و الأصـدقاء المبدعين بلا استـثـنـاء.

ـ الدكتور عطاء الله فشّار، البروفيسور عبد الجبار الألوسي و إلى روح البروفيسور المرحوم: ميرات العيد.

شـــكـــــر وعــرفــــان

الحمد و الشكر لله الحكيم العليم و بعد،

يسرني أن أتقدم بشكري إلى كل من مدَّ لي يد العون و كان سببا في إخراجي لهذا العمل العلمي، كما كان هذا العمل سببا في التعرف إليهم و التقرب منهم و الأخذ عنهم، وأقدم عرفاني بالجميل إلى أساتذتي بقسم الفنون لجامعة وهران1 أحمد بن بلة، و إلى موظفي الإدارة بهذا القسم، و كذا عمال المكتبات، و أعلن امتناني إلى مجموعة الأساتذة الباحثين بمخبر أرشفة المسرح الجزائري لقسم الفنون بهذه الجامعة العريقة، الذين أمطروني بلطفهم وأجزلوا لي المساعدة والإرشاد و الدعم المعنوي، وأخص بالاعتراف والامتنان أستاذي المشرف الدكتور لخضر منصوري.

كما أشكر أساتذة قسم الفنون بجامعة زيان عاشور بالجلفة، و أشكر أساتذتي ومعلمي في جميع أطوار التعليم دون أن أنسى الترحم على المتوفين منهم، و أخص بالذكر:

الأستاذ محمد بلحرش، الأستاذ العلمي قديد، الدكتور دليوح مفتاح، الدكتور ناصر خوجة، الأستاذة سهيلة بن عياد، الدكتورة نادية عبدو، الدكتور أحمد شريكي و الدكتور الشيخ شعثان.

مقدمـــــة:

تعتبر السينوغرافيا في المسرح الحديث أحد أهم العناصر التي يبنى عليها و بها العرض المسرحي، وذلك لما تتميز به من نفوذ قوي على تمظهرات الشكل المسرحي، فهي تحدد الأبعاد المشهدية على الركح، وتضفي عليها لباسا، يؤطر تتابع المشاهد و يحتضن الشخصيات و الصراع الدائر بينها، فالسينوغرافيا إذن هي مجموع المكونات المادية والسمعية و البصرية التي تمثل البيئة المحيطة بالشخصيات و سلوكها و أفعالها، هذه المكونات التي تشارك بسلطتها التعبيرية في خلق الحدث ومرافقة تطوراته، تسهم في تعميق شعور المتلقي بما يستقبله من رسائل تطلقها تلك الحياة من على الخشبة، لذلك أطلق الناقد الفرنسي باتريس بافيس تسمية (فن المشهدية) على السينوغرافيا أي فن الصورة المسرحية حيث يراه "كتقنية (أو شعرية) للفنون المسرحية التي تسعى إلى وضع مبادئ بناء المسرحية"[1].

قد تكون المكانة التي احتلتها السينوغرافيا في المسرح المعاصر نتيجة للتفكير المستمر الذي طبع مسيرة المسرح منذ نشأته، و خلاصة للتجارب المسرحية و تطور التنظير في مجال الدراما، وكذلك الاستفادة من الإمكانات التي أتاحتها الثورة التكنولوجية، إلا أن الضرورة الجمالية هي التي وضعت السينوغرافيا كأولوية جديرة بتصدر المشهد المسرحي، لأن أول ما يشاهد على الخشبة هي تفاصيل المكان التي تقدم للمشاهد فكرة أولية عن طبيعة الأحداث اللاحقة، و تجعله يتهيأ نفسيا لتلقي محتوى العرض، ذلك أن أول انطباع يتكون في مخيلة المتلقي هو من صنيعة السينوغرافيا قبل أن يكون موقفا تجاه أفعال الشخصيات أو تفاعلا مع الأحداث.

و لأن البطل/الممثل كان في بدايات المسرح يستحوذ على الأهمية الكبرى سواء فوق الخشبة أو في نفوس الجمهور، بواسطة حضوره المادي اللافت و إصداره للخطاب الملفوظ و الفعلي، أي أن العمل المسرحي كان يرتكز بقوة على الشخصيات البشرية في التعبير، إلا أن

---

[1] المشهدية و الدراماتورجيا البديلة، ندوة طنجة المشهدية 10، المركز الدولي لدراسات الفرجة ICPS، 2014، على الرابط: http://tafukt.com/index.php?option=com_content&view=article&id=250:amin&catid=40:festivals-and-events.

المسرح الحديث منح السينوغرافيا قطاعا واسعا من حقل الوظيفة التعبيرية و الاتصالية، وهي بدورها وفرت تقنيات جديدة تسمح للمخرج باستغلال الفضاء السينوغرافي لخدمة العمل الدرامي، إذ أن " غياب اللغة المنطوقة بداية من الشك في قدرتها على التعبير وهو ما حدث بعد الحرب العالمية الثانية ما أتاح البحث عن لغة جديدة وبالتالي أتاح فرصة تصدر عنصر السينوغرافيا باعتباره أساس الصورة للغة العرض المسرحي"[1] ، فالسينوغرافيا لم تعد مجرد ديكورات مادية جامدة يكتنفها السكون، بل إنها صارت تواكب الحركة و تعيش في الزمن، بفضل تقنيات الإضاءة المبتكرة وأصوات الموسيقى والمؤثرات السمعية /البصرية التي أصبحت ذات أهمية في توضيح الفعل الدرامي وتعميق الشعور به.

يطلق الكثير من الدارسين صفة علم/فـن على السينوغرافيا لكونها تتضمن عناصر علمية لخدمة وظيفتها الفنية، نذكر من هذه العناصر علوم البصريات و الصوتيات و علم الروبوتيك الحركي وعلم التصميم الهندسي و تكنولوجيا أشعة الليزر بالإضافة إلى العناصر الكلاسيكية مثل الديكور والماكياج و الأزياء، و لهذا تشمل السينوغرافيا عدة مجالات تقنية تستلزم الإلمام بها من طرف الفنان السينوغراف، لأنها تمثل أدوات عمله الرامي إلى تقوية العرض المسرحي، ذلك أن المسرح هو "عمل جماعي يساهم في تكوين صوره العديد من الفنانين، مصمم السينوغرافيا الثابتة وهي في الأساس المناظر، ثم الملابس التي يرتديها الممثلون ثم تصور الإضاءة و تصميمها فيما يتلاءم و حركة الممثل والرؤية العامة التي يتصورها المخرج كقائد للعمل"[2].

كما استمر الجدل القائم حول المخرج و علاقته بالفنان السينوغراف إلى أن توضّحت الرؤية بأن كلاهما يكمل الآخر في إخراج العمل المسرحي، و قد تكفل بعض المخرجين بتصميم السينوغرافيـا لإزالة ازدواجية الرؤية الفنيـة، كما قام بعض فنـاني السينوغرافيا بوظيفة

---

[1] عبد الله، حسن الغيث، السنوغرافيا مفهوما و لغة مسرحية، مجلة العلوم الإنسانية،المجلد 12، الكويت، ماي 2012، ص3 .

[2] نفس المرجع السابق، ص3 .

الإخراج، لكن التنسيق و التفاهم والتعاون هو الذي يضيف إلى العمل المسرحي المزيـد من التنـوع و الثـراء الفنـي.

يحتاج فن السينوغرافيا في أيامنا هذه إلى الالتفات إليه بالدراسة و الاهتمام البالغ، تماشيا مع التطور الحاصل و توسع نطاق استغلال هذا الفن في المسرح و في غيره من مجالات العرض، مثل المعارض المختلفة و المتاحف و المهرجانات الفنية و الكثير من الأمكنة الأخرى، لكن المعني الأول بالاستفادة من هذه التطورات التقنية في السينوغرافيا هو المسرح.

لهذا وقع اختيارنا على دراسة موضوع السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر، مدفوعين بالأسباب التاليـة:

أـ أهمية فن السينوغرافيا في العرض المسرحي المعاصر.

ب ـ التطور الكبير المسجل في تطبيق التقنيات السينوغرافية.

ت- إبراز جماليات السينوغرافيا في مجموعة من عروض المسرح الجزائري المعاصر.

ج ـ حداثة التجربة السينوغرافية في المسرح الجزائري.

ح ـ قلة الدراسات في هذا الموضوع.

ما سبق يدفعنا أيضا إلى طرح سؤال كبير هو: هل يمكـن التعـرف على جماليات سينـوغرافية مميـزة للمسرح الجـزائري المعاصر؟.

تلك هي الإشكالية التي سوف نحاول معالجتها في بحثنا هذا.

كما نشير إلى الصعوبات والعراقيل التي واجهتنا أثناء بحثنا، مثل صعوبة الحصول على نسخة مصورة للعرض المسرحي موضوع الدراسة و كذا النص المسرحي والمراجع العلمية ذات الصلة بالموضوع من حيث الاختصاص، فقد لمسنا بشكل مؤسف قلة المراجع العلمية في تخصص السينوغرافيا المسرحية المكتوبة أصلا باللغة العربية أو حتى

المترجمة عن لغات أخرى، كما لاحظنا أيضا أن مصطلح السينوغرافيا لم يأخذ بعد مكانه الأمثل في قاموس المسرح العربي كتابة ولم يحز مكانته اللائقة استعمالا ودلالة.

لقد وضعنا عنوان البحث حسب الصيغة التاليـة:

جماليـات السينـوغـرافيا في المسـرح الجـزائري المعـاصر - مسرحيـة "نـــون" للمخرج عزالديـن عبـار أنمـــوذجا.

باعتبار أن الجانب الجمالي هو تلك الإضافة المنتظرة من السينوغرافيا لخدمة العرض المسرحي، وقد خصصنا الدراسة للمسرح الجزائري المعاصر، واخترنا أنموذجا تطبيقيا يتمثل في عمل مسرحي من إنتاج المسرح الجهوي لمدينة سيدي بلعباس، و هو من إخراج الأستاذ عزالدين عبار و سينوغرافيا الأستاذ عبدالرحمان زعبوبي بناء على نص للكاتب احميدة عياشي، أي أن هذا العمل المسرحي هو إنتاج جزائري محض، لا يزال الفنانون الذين اشتغلوا عليه يلتقون في أعمال أخرى على ساحة الإبداع، الأمر الذي يساعدنا في إجراء مقابلات و محاورات معهم، من أجل الاقتراب أكثر من مصدر العملية الإبداعية وإثراء البحث بما يراه صانعوا الحدث الفني مهما في الموضوع.

أما حدود البحث فهي من الجانب الزمني تمتد بين سنتي 2000 و 2015، و من الجانب المكاني تؤطر التراب الوطني بما أن البحث يعنى بدراسة المسرح الجزائري المنتج من طرف المسارح الجهوية وكذا التعاونيات والجمعيات المسرحية.

انتهجنا في بحثنا هذا المنهج الوصفي التحليلي حسب ما تقتضيه طبيعة الدراسة.

لإظهار المسار المتبع في إنجاز هذه الأطروحة، يمكن القول بأن هيكل بحثنا، بعد استهلاله بـ :

إهـداء

شكر و عرفان

بالإضافة إلى هذه المقدمة، يتوزع على مدخل وثلاثة فصول تنتظم بالشكل التالي:

في المدخل نتطرق إلى مفاهيم الجماليات و السينوغراغيا و المسرح الجزائري و ضبط مفهوم المعاصرة، حيث نرصد تطور هذين المفهومين منذ النشأة إلى غاية الوقت الحالي، بما أن هذين المفهومين يأخذان الأهمية الكبرى في بحثنا هذا.

الفصل الأول: ينقسم هذا الفصل النظري إلى ستة مباحث و هي:

المبحـــــــث الأول: عناصر السينوغرافيا.

المبحث الثـــانـــي: الفضاء والمكان المسرحيين.

المبحث الثـــالث: أنواع الأمكنة المسرحية.

المبحث الرابـــع: تأثير التطور التكنولوجي في المسرح.

المبحث الخامس: هندسة الفضاء السينوغرافي.

المبحث السادس: وظائف السينوغرافيا في المسرح.

الفصل الثاني: الذي ينقسم إلى ستة مباحث، نتناول بالدراسة في هذه المباحث أهم عناصر السينوغرافيا المسرحية، حيث يتم التركيز على عنصر سينوغرافي بعينه في كل مبحث فتتم دراسة هذا العنصر في عرض مسرحي مختار، وذلك لغرض رصد التنوع والاختلاف و الثراء والنقائص في مختارات من المسرح الجزائري المعاصر، وبهذا تهيكل الفصل الثاني كما يلي:

المبحث الأول: دراسة سينوغرافية لمسرحية "أكلة لحوم البشر".

المبحث الثاني: الحركة والأداء التمثيلي في مسرحية "افتراض ما حدث فعلا".

المبحث الثالث: بهجة الأزياء و قسوة الإكسسوارات في مسرحية "ليالي آل موت".

المبحث الرابع: تقنيات الإضاءة في مسرحية "ذكرى سعيدة من الألزاس".

المبحث الخامس: المؤثرات البصرية التقليدية في مسرحية "النصف الضائع".

المبحث السادس: المسرح الفقير يتجلى في "ليلة إعدام".

الفصل الثالث: جماليات السينوغرافيا في مسرحية "نــون"، و الذي يتكون من ثلاثة مباحث، و هو فصل تطبيقي حول العمل المسرحي المختار كأنموذج، ابتداء من دراسة النص المسرحي إلى الرؤية الإخراجية و السينوغرافيا حيث سوف تتم دراسة أهم عناصرها المكونة، و حيث تتوزع هذه المباحث على الشكل التالي:

المبحث الأول : مسرحية "نـون"

المبحث الثاني : التقنية و الدلالـة في سينوغرافيا مسرحية "نون"

المبحث الثالث: التنوع السينوغرافي في مسرحية "نون"

و أخيرا، يكلل البحث بخاتمة: تتضمن أهم نتائج البحث و توصيات الباحث على ضوء النتائج المتوصل إليها.

جدول المصطلحات المنهجية:

تر	ترجمة
المرجع السابق – المصدر السابق	المرجع-المصدر السابق مباشرة
مرجع سابق – مصدر سابق	مرجع-مصدر تم استعماله في صفحة ما سابقة
،	للفصل بين مكونات التهميش
" "	بينهما النص المأخوذ من المصدر أو من المرجع
( )	بينهما عبارة الشرح أو التفسير أو التبيين
-	بداية كتابة عنصر من مجموعة عناصر
:	يليها نص الشرح أو التبيين
تاريخ النشر	تاريخ نشر المحتوى على الإنترنت
تاريخ التصفح	أي تاريخ الاطلاع على المحتوى العلمي على شبكة الإنترنت
*	تهميش التعريفات والشخصيات
التهميش باللغة الفرنسية	قراءة المحتوى ونقله إلى اللغة العربية من طرف الباحث
.	نهاية نص التهميش

مــدخــــــــل:

تترابط أجزاء هيكل بحثنا بواسطة مكونات مفصلية تتمثل في العناصر المعرفية المعنية بالبحث، والتي جاءت ألفاظها في صيغة عنوانه وهي: الجماليات، المسرح الجزائري، المعاصرة، حيث سنقدم كل عنصر على حدى.

1- الجمـاليـات :

لإن كانت تطبيقات السينوغرافيا متعددة و مختلفة في شتى حقول النشاط الإنساني، فإنها في الأصل وأخيرا تعتبر أداة فنية تستعمل جمالياتها لأغراض فنية، و ذلك بواسطة تحقيق الدهشة والإبهار لدى الجمهور المستهدف، حيث تكمن مهمتها في توليد رغبة التفاعل مع العرض، و مع ذلك يبقى المسرح مجالها الأكثر تألقا والأكبر إظهارا لمفاتنها.

لقد تجلت أهمية السينوغرافيا في المسرح بعدما ظهرت الحاجة إلى وسائل تعبيرية خارج مجال اللغة المنطوقة، فكان الرقص و التصوير والعمارة و الموسيقى..، وهي المواد الأولية التي انبثق من مزيجها فن السينوغرافيا الهادف إلى خلق الجمالية التي هي كما عرفها ريتشارد كالين بأنها "فن الحياة المسرحية"[1]، غير أن تعريف أفلاطون للجمال يبدو تعريفا مثاليا ميتافيزيقيا يسمو على الواقع إذ يصف الجمال بأنه :" الجوهر غير ذي اللون ولا ذي الشكل ولا يمكن للحواس أن تدركه ، إنه الجوهر الموجود بالحقيقة، ولا يكون مرئيا، إلا لعين النفس، وهو موضوع العلم الحقيق ويشغل المكان الذي يسمو على السماء "[2]، و هو ما يبتعد عن دراستنا التي تهتم بالجماليات المرئية في العرض المسرحي.

---

[1] ر.ف، جونسون،الجمالية،تر:عبد الواحد لؤلؤة،بغداد:موسوعة المصطلح النقدي،منشورات وزارة الثقافة والفنون. 1978،ص100 .

[2] أميرة حلمي، مطر ، فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ،القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، 1974،ص44.

كما عرف أرسطو الجمال بأنه: " .. ما هو إلا التنسيق و العظمة"[1]، و رأى دولمان الجمال على أنه:" البناء أو الهيئة التي تساهم في التغطية والتجميل والإيحاء بالحالة النفسية والإيحاء بالمكان" [2]، و قد يكون هذا التعريف الحديث هو الأقرب إلينا من غيره.

الجماليات أو علم المحاسن (الاستيطيقا) أحد الفروع المتعددة للفلسفة لم يعرف كعلم خاص قائم بحد ذاته، حتى قام الفيلسوف بومجارتن (1762–1714) في آخر كتابه: تأملات فلسفية في بعض المعلومات المتعلقة بماهية الشعر(1735)،إذ قام بالتفريق بين علم الجمال وبقية المعارف الإنسانية وأطلق عليه لفظ الاستيطيقا "Aesthetics " و عين له موضوعاً داخل مجموعة العلوم الفلسفية، وهناك من قال بأن " الجماليات هي فرع من فلسفة التعامل مع الطبيعة والجمال والفن والذوق" [3]، في خضم الاهتمام البالغ بموضوع الجماليات خلال القرن الماضي.

علمياً عُرّفت على أنها دراسة حسية أو قيم عاطفية، والتي تسمى أحيانا الأحكام الصادرة عن الشعور، والباحثون في مجال تحديد الجماليات اتفقوا بأنها "التفكير النقدي في الثقافة والفن والطبيعة"[4]، أي أنها موضوع يحتمل الاختلاف.

نرى أن فن السينوغرافيا في المسرح تتمثل وظيفته في توفير أجواء الدهشة والإبهار وتحقيق الإثارة، و هي العوامل التي ترقى بالعرض المسرحي إلى آفاق الجمال و الروعة، وذلك لما يشمله هذا الفن من أدوات تتيح أولا للفنان السينوغراف إمكانات متعددة لتصميم الفضاء المسرحي، وثانيا تسمح للمخرج بتشكيل المشاهد في فضاء مادي ملهم و مشجع على الإبداع الإخراجي ، هذا من جهة و من جهة أخرى تسهم السينوغرافيا في إبراز قدرات الممثلين التعبيرية في أجواء منسجمة مع بيئة العرض المسرحي، ذلك أن " السينوغرافيون هم معماريو الفراغ و هم جزء من الإخراج، فهم من يضعون إخراج الخشبة حيث يجب أن يكون،

---

[1] راوية ،عبد المنعم عباس ، القيم الجمالية، الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية، مصر1987 ، ص57 .

[2] John Dolman , The Art of play production , New York : Harpar Brothers,usa 1946,p222,293.

[3] موسوعة ويكيبيديا الحرة، الجماليات.

[4] نفس المصدر السابق.

وفقا لِلـون و تركيب الكتابة لفراغ الخشبة أو الصورة البصرية للعمل" [1]، أي أن الإبداع السينوغرافي يتطلب جهودا إضافية إلى جهود الإخراج التقليدي.

وعليه، فإن العرض المسرحي لن يكون بمنأى عن وجود هذه البيئة السينوغرافية، التي تحوي بين مكوناتها صخب الحياة المسرحية، فيصير هذا العالم المتكامل جماليا مركزا للجذب والإثارة والسحر، ويجر إليه العيون والآذان وكل الوجدان.

يعرف لويس بيك دوفوكيير الجمالية المسرحية قائلا: " تعني الجمالية المسرحية دراسة المبادئ والقوانين العامة أو الخاصة التي تحكم عرض الأعمال الدرامية وترمي إلى إنتاج المثير للعواطف والجميل" [2]، رغم أن هذا التعريف يبدو تقليديا ومعياريا ذلك لاعتماده على معيار الجميل.

كما يميز أوندري فنستان، بين نوعين من الجمالية المسرحية: الجمالية المسرحية عموما التي يسميها بالضبط (جمالية درامية) و(جمالية الإخراج) إذ يقول: "إن إصلاح المسرح، وهو الهم المشترك لدى المخرجين المعاصرين، من آثاره، إذا لم يكن إعادة النظر فيه، على الأقل إعادة التفكير فيه... من خلال الآثار العريضة التي تتركها فيه كل التأملات النظرية، يساهم في إبراز أنه بالرجوع إلى العمق يمكن للجمالية أن تقدم للمسرح مساهمة ملائمة" [3]، وهو يركز هنا على ضرورة التفكير والتأمل انطلاقا من المعطى الجمالي بغية المضي قدما لتطوير العملية المسرحية.

إلا أن باتريس بافيس يقدم تعريفا تركيبيا للجمالية فيقول: " تصوغ الجمالية (أو الشعرية) المسرحية تركيب النص والعرض واشتغالهما، إنها تدمج النسق المسرحي في مجموع أكثر اتساعا: الجنس، ونظرية الأدب، ونظام الفنون الجميلة، والنوع المسرحي أو الدرامي،

---

[1] العيوطي، عبد الله ، عمل المنظر مع المسرح ، مجلة المسرح ، القاهرة : السنة الثانية ، العدد7 .

[2] كاثرين، نوكريت، تر: م.أحمد حسيني، مفهوم الجمالية المسرحية، مقالة منشورة بالموقع: http://www.aljabriabed.net/n95_09huseini.htm ، تاريخ التصفح: 20-12-2015.

[3] نفس المرجع السابق.

ونظرية الجميل وفلسفة المعرفة" [1]، هذا يعني أن الجمالية تأتي إلى المسرح لتدخله إلى عالم أكثر شمولية وأكثر تنوعا مما يحقق له نقلة نوعية و يجعله يتفاعل مع محيط من المعارف المختلفة.

لقد طور بافيس هذا التعريف منطلقا من ثلاث مقولات:

الجمالية المعيارية: التي تخدم العرض في إطار معايير الذوق الخاصة بعصر ما.

الجمالية الوصفية: تقتصر على وصف الأشكال المسرحية حسب معايير مختلفة.

جمالية الإنتاج والتلقي: تعيد صياغة ثنائية: المعيارية/الوصفية، حيث تحصي جمالية الإنتاج العوامل التي تحدد اشتغال النص (تاريخيا وإيديولوجيا) واشتغال العرض (الظروف المادية للعمل وللعرض ولتقنيات الممثلين).

إذن هناك جماليات متعددة كما يقول جاك شيرر في المعجم الموسوعي للمسرح لميشيل كورفان: " ليس هناك جمالية مسرحية، بل هناك بالضرورة جماليات" [2]، وهذه الجماليات تميز المسرح الراقي الذي يكون نتيجة لإبداعات في النص والسينوغرافيا والتمثيل والإخراج، حيث تتضافر هذه الجماليات لتعطي في النهاية فنا أصيلا مبتكرا، حيث يتطلب هذا الفن المتسامي من المتلقي قدرات معرفية في مجال القراءة الفنية لفهم واستيعاب المضمون والاستمتاع إلى أقصى حد بجماليات الشكل، أو كما قيل: " إن الفن وليد معارف أعلى وأرقى وأكثر شمولا من بديهيات الحياة الأرضية، إن الفن وليد الإدراكات الروحية العليا لما وراء الحقيقة المادية المستكينة وأنه بهذا المعنى لا يمكن التعبير عنه إلا من خلال التناول الشعري" [3]، أي التناول الجمالي.

---

[1] نفس المرجع السابق.

[2] J. Scherer, Esthétique théâtrale, Dictionnaire encyclopédique du théâtre, M. Corvin, Larousse-Bordas, 1998, vol. 2 (3eme édit.), p:598-599.

[3] عبد الكريم، عبود عودة، وجهات نظر جمالية في تحليل التشكيل الحركي للعرض المسرحي، مقالة على منشورة الرابط: http://kenanaonline.com/users/kreem/posts/188675، تاريخ التصفح 16-11-2015.

2- مفهوم السينوغرافيا و تطوره عبر العصور

ظهرت السينوغرافيا كممارسة مسرحية في العصر الحديث واعتمدها المسرحيون كتخصص فني شامل، لا غنى عنه في إبداع الصورة المسرحية الثرية بالمكونات والعناصر الجمالية ذات الطبيعة البصرية والسمعية، التي تحفز خيال المتلقي وتنشطه، فتجعله يستقبل العمل المسرحي باستمتاع مضاعف و يتلقى المحتوى في شكل مثير وجذاب.

1-2 ظهور كلمة السينوغرافيا

تعود أصول كلمة (سينوغرافيا scénographie) إلى كلمـة Scenografia في اللغـة اللاتينـيـة التي هي مشتقة من كلمـة Skenographia في اللغة اليونـانية، وهي كلمـة مركبة من مقطعـين:

skéné و هي تعني عند اليونانيين الخلفية الخشبية للمسرح ثم تحول مفهومها في القرن 17م عند الفرنسيين إلى تصميم فضاء اللعب أين أصبح البطل هو الشخصية [1].

Graphein وهي تعني رسم أو كتابة باللغة الفرنسيـة، فيصبح معنى الكلمة المركبة "فن رسم المشهـد" [2].

لكن رغم الظهور المبكر لكلمة السينوغرافيا إلا أن مفهومها المحدد لا يزال إلى يومنا هذا – لدى المشتغلين بالمسرح في العالم العربي خصوصا- يشهد التباسا في التداول والاستعمال نظرا لقلة المعرفة بمدلوله الحقيقي، إذ لا يزال بعض هؤلاء يستعملون كلمة ديكور عندما يتحدثون عن السينوغرافيا.

---

[1] anne surgers, armand colin, évolution d'une pensé et d'une pratique de l'espace théâtral: scénographie du théâtre occidental,2011,p12.

[2] أنظر:آن، سور جير، تر:نادية كامل، سينوغرافيا المسرح الغربي،القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح.

احتفظ الدارسون والممارسون للمسرح في العالم العربي بكلمة السينوغرافيا كما جاءت لفظا باللغتين الإنجليزية والفرنسبة، وهي –غالبا- اللغات التي يترجم منها هؤلاء المعارف المسرحية إلى اللغة العربية، على غرار مصطلح الديكور وغيره.

2-2 ماهية السينوغرافيا:

لا يزال الاختلاف قائما حول تحديد و ضبط مفهوم السينوغرافيا، إلا أن السينوغرافيا كما نعرفها اليوم، قد يكون آخر تعريفاتها أنها " فن تنسيق الفضاء"، أي فضاء العرض بكل ما فيه من موجودات مادية، حركية ، صوتية و مرئية، والتحكم في شكله من أجل تحقيق أهداف العرض المسرحي، وهذا تعريف لاحق لسابق قدم السينوغرافيا باعتبارها "فن المنظر" [1] المتصل بالمفهوم الضيق للديكور.

يرى الدكتور عبد الرحمان الدسوقي في دراسته التي عنونها بـ:الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، أن السينوغرافيا تضم بالإضافة إلى العمارة و الديكور والإضاءة، عنصرين آخرين هما الصوت و الحركة، وهما فاعلان في تشكيل الرؤية الكلية للعرض المسرحي، و بهذا المعنى تصبح السينوغرافيا عملية تشكيل سمعي-بصري في نفس الآن معا، حيث يشارك المتلقي بحضوره و بخياله في هذا التشكيل، والسينوغرافيا هي جزء أصيل من فن المسرح، لأنها نشاط تصوري خيالي في مجال الحركة و النظرة إلى الفضاء المسرود المحكي دراميا، حيث هدفها هو منح المساحة والمكان عواطف إنسانية كبرى [2].

كما يرى مارسيل نريدفون أن السينوغرافيا تتجاوز الدلالة الحقيقية للظواهر والأشياء إلى دلالات خفية، تتمظهر بواسطة الديكور:الإضاءة ، الملابس و الإكسيسوارت، في

---

[1] .د.خليل، فاضل،السينوغرافيا و إشكالات التعريف والمعنى، مقالة:مجلة المدى الثقافي، العدد 1077، 3 أكتوبر .2007.
[2] الدسوقي،عبد الرحمان، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح.القاهرة:أكاديمية الفنون، دار الحريري للطباعة والنشر، مصر2005، ص17.

شكل إيحاءات لها أبعاد ثقافية واجتماعية واقتصادية ودينية، أي أن السينوغرافيا هي "الفن الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء" [1].

3-2 تطور مفهوم السينوغرافيا

تطور مفهوم السينوغرافيا عند المسرحيين عبر مرور الزمن، و اختلف باختلاف الحضارات و العصور، فكان يكتسب من كل عصر ميزات مستحدثة و يتخلى عن أخرى بالية لم يعد لها من دور في المفهوم الجديد، و ذلك حسب ما تمليه الحاجة إلى تطوير أدوات الفن المسرحي من أجل صناعة العرض الموجه للجمهور.

1-3-2 مفهوم السينوغرافيا في الحضارة الإغريقية:

"فن السينوغرافيا"-كما هو بنفس الاسم- ولد في أثينا، مع ظهور المسرح، حوالي القرن الخامس قبل الميلاد، كان هناك فنان رسام اسمه Agatharcos de Samos، ألف لإسخيلوس و سوفوكليس لوحات مرسومة بلا شك كانت تزين واجهة المشهد(skéné)" [2].

كان هناك في أثينا مسرح ديونيزوس المفتوح على الهواء الطلق والذي تعرض فيه مسرحيات التراجيديا، و في الأرياف وجدت بعض المسارح الثانوية مثل مسرح أتيكا الذي تعاد به نفس العروض، أما في القرن الخامس قبل الميلاد فكانت العروض تقدم في الساحة (الأوركسترا) و هي تقابل معبد الإله ديونيزوس، حيث لم تكن توجد هناك حدود تفصل بين الأوركسترا ومساحة أداء الممثلين، وعادة كانت الخيمة أو(skéné) تحتل الخلفية النهائية للمسرح أو منظرا لأحد الكهوف وهو ما قد يغطي الممثلين في الأسفل أثناء أدائهم.

---

[1] مارسيل، نريدفون، فن السينوغرافيا، مجلة السينوغرافيا اليوم، تر: حمادة ابراهيم و آخرون، القاهرة، منشورات وزارة الثقافة، مصر1993، ص8.

[2] anne surgers, armand colin, évolution d'une pensé et d'une pratique de l'espace théâtral, ref prec,p12.

لقد استعملت الرافعات الخشبية بشكلها البدائي على عربة حيث يحمل الممثلون بواسطة حبال ليظهروا طائرين في الجو، "و استمرت هذه التقنية إلى نهاية القرن الخامس ق.م حيث كانت تنظم المسابقات الشعرية سنويا في عيدي ديونيزوس و اللينايا" [1].

لم يكن هناك من تغيير، حتى تم بناء مسرح الـ" الأوديون" في فترة بركليس أين استغلت العمارة في مسرحيات يوربيدوس و بعدها حوالي سنة 400 ق.م في كوميديات أرسطو فانيس، حيث جلس رجال دولة أثينا و رهبانها و كبار القوم في مكان الجمهور على مدرجات حجرية مغطاة بالرخام، "..أما أفراد الشعب فقد شملهم المسرح الذي يتسع لـ10000 متفرج و بعض المسارح استوعبت 14000 متفرجا" [2]، و قد كانت العروض تقام من الصباح إلى آخر النهار فكان بعض الجمهور يغادر لفترة ثم يعود والبعض الآخر يتناول طعامه و شرابه في مكانه.

غاب الستار الفاصل بين الممثلين و الجمهور ولم تكن هناك إضاءة ، و كان الممثلون يغيرون أزياءهم في الخيمة الخلفية، أما الجوقة فكانت في مواجهة الجمهور، و قد تطور عدد الممثلين فكان واحدا فقط يمثل جميع الشخصيات في مسرح عربة تسبس، ثم في عهد إيسخيلوس أضيف ممثل ثان لضرورة الحوار المسرحي، إلى أن أضاف سوفوكليس الممثل الثالث، فكانت المسرحيات لا يتعدى عدد الممثلين فيها الثلاثة، لكن أرسطو فانيس استعمل أربعة ممثلين في مسرحيته akharnesz بالإضافة إلى ممثلين اثنين كمساعدين.

لم تشر المراجع العلمية و التاريخية إلى شكل الأزياء في المسرح الإغريقي، قد تكون الأزياء في مسرحيات التراجيديا على شكل لباس مواطني أثينا كما يمكن أن تكون مثيرة للضحك والسخرية في الكوميديات، أما الجمهور فكان ".. متفاعلا مع العرض بالصراخ للتعبير

---

[1] كمال، عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، القاهرة:الدار الثقافية للنشر، 1997، ص29.

[2] نفس المصدر السابق، ص31.

عن الإعجاب و برمي الممثلين بالطماطم و الرفس بالإقدام على الأرض للتعبير عن السخط وعدم الرضا" [1].

إلا أن بعض مؤرخي المسرح قد ذكروا الألوان التي كانت تظهر بها الأزياء في المسرح الإغريقي، إذ أن الألوان التي كانت سائدة آنذاك هي" الأصفر و الأزرق والأخضر و الأحمر القاتم و البنفسجي و القرمزي القاتم، ثم الألوان التي تطالع عيونهم في حياتهم اليومية كألوان المزروعات و لون الحناء ثم البيض و الأسود" [2].

عموما كانت الألوان تنبعث من الرسومات أيضا، نظرا لما تقدمه المناظر المرسومة من أجواء حية تجري فيها أحداث المسرحية، وذلك بوصفها للأماكن المختلفة في شكلها الصوري الأكثر واقعية من شكلها السردي الذي يثير تصورات ذهنية غير ثابتة، فقد أدرك الفنان المصمم الإغريقي مبكرا الحاجة لهذه الرسومات التي تطبع في مخيلة المتفرج الإغريقي " صورة جلية وأكثر وضوحا من تلك الذهنية التي يستقبلها من العملية السردية أو الكلامية الوصفية" [3]، و حتى تكون هذه الأجواء أقرب إلى الواقع كانت الألوان فيها تحاكي ما هو موجود في الحياة .

2-3-2 مفهوم السينوغرافيا في الحضارة الرومانية:

اتخذت الإمبراطورية الرومانية المسيحية ديانة لها وكذا للدويلات التابعة لها، لذلك وقفت الكنيسة بشدة ضد التمثيل و الممثلين، إلا أن ما تبقى من الممارسة المسرحية كان

---

[1] كمال،عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، مصدر سابق.

[2] القاسمي، سمير عبد المنعم، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، الأردن 2012، ص58.

[3] مشعل، موسى، السينوغرافيا و الإشارات الأولى للمسرح الإغريقي: موقع مجلة الحوار المتمدن، العدد 1956. تاريخ النشر-04-2008 24.

تحت رعاية الكنيسة نفسها، و قد كان المسرح الروماني امتدادا للمسرح الإغريقي من حيث المعمار، لكن ما استجد كان إدخال الأقواس و الأروقة، حيث " اتسم المسرح الروماني بزيادة في حجم واجهة المناظر ذات الأبواب الثلاثة التي ارتفعت إلى أقصى ارتفاع تصل إليه وكذلك زيادة في الزخرفة والمكان في البناء" [1].

يعد كل من كاسيليوس(CAECILIUS) و ترانتيوس (TERENTIUS) أكبر رجال المسرح الروماني اللذان مهدا لظهور العصر الذهبي للكوميديا في روما، إلى أن جاء تيتوس ماكيوس بلاوتوس (TITUS MACCIUS PLAUTUS) 184-254 ق.م إذ حاول تطوير خشبة المسرح، فكان ارتفاع الخشبة بين1 متر و1.5 متر في أي مكان، و ذلك لتسهيل نقل المسرح من مكان إلى آخر، حيث كانت خلفية الخشبة ناعمة و بدون ألوان [2].

الذي يبدو جليا أن المسرح في الحضارة الرومانية قد شهد الاهتمام الكبير بالبناء، إذ لا تكاد مدينة رومانية تخلو من بناية المسرح، و تشهد الآثار الرومانية التي صمدت في وجه الزمن على هذا الاهتمام بالعمارة المسرحية، و يلاحظ أن الجمهور كان يتوافد بكثافة لمشاهدة العروض نظرا لشساعة المدرجات المخصصة للمشاهدين.

3-3-2 مفهوم السينوغرافيا في عصر النهضة:

إذا أردنا وصف الديكور المسرحي في عصر النهضة فسوف يكون ذلك من خلال ثلاث صفات مميزة، وهي حسب ما جاء في المراجع المؤرخة لهذه الفترة كالتالي [3]:

التعدد والتكرار: يتوزع الديكور المسرحي على أجزاء مكانية، تسمى الواحدة بالمقصورة.

[1] القاسمي، سمير عبد المنعم، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، مصدر سابق ، ص59.

[2] كمال،عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، مصدر سابق، ص35.

[3] Pierre,PASQUIER, La scénographie baroque en France, Académie des Sciences et Lettres de Montpellier, Séance publique du 4 octobre, ,France 2010, p234 .

عدم الترابط: تكون المقصورات منفصلة عن بعضها بواسطة مساحات مختلفة الاتساع، أين تشكل هذه المساحات البينية ممرات تسمح للممثلين بالدخول والخروج.

التنافر واللاتجانس: في العرض المسرحي في فترة عصر النهضة يمكن ملاحظة الديكور وقد توزع بشكل عشوائي، مثل أن ترى كوخا بجانبه قصر فمحل تجاري ثم سجن وكنيسة، وهذا التجميع غير خاضع لأي منطق، غير أن صانع الديكور وفر الفضاء المطلوب لحركة الممثلين كما وضعها المؤلف.

4-3-2 مفهوم السينوغرافيا في القرن العشرين:

لقد استفادت السينوغرافيا في القرن العشرين من التطور الذي شهده الخيال في جميع المجالات، فقد وفر التطور التكنولوجي أدوات جديدة وأساليب مبتكرة تسمح للمصممين من تجاوز الكثير من العقبات التقنية، التي طالما عرقلت تجسيد وإخراج الكثير من المشاهد المعقدة، و عليه فقد انفتحت السينوغرافيا على رؤى و عوالم جديدة، كما يقول حيدر جبر الأسدي:" تطورت السينوغرافيا بتطور الدراما من جهة، وبالتطور التقني الذي شهده القرن العشرون من جهة أخرى ... والصناعة السينوغرافية تظهر في تصميمها الأول بوصفها كيانا متحركا مستلا من رؤية بعدية تبحث عن الإبهار والتأثير وفتح الحوار في ما بين الرؤيتين(رؤية المؤلف و رؤية المخرج) ليتمخض عنها حاضنة جمالية مزدوجة لا تجبل على السكون، بل تقوم على حركة مستمرة، كما تظهر هذه الصناعة في جدلية العلاقة التي يحاول المصمم تعزيز حضورها بين المفردة المتموضعة عبر تشكيلاتها المتناسقة، ورؤية المتلقي لها، وما تحدثه المفردة من انزياح إلى عوالم خاصة .." [1].

---

[1] حسام، دبس وزيت، السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين و ارتباطها بفنون التصوير و اتجاهاتها، دمشق:مجلة جامعة تشرين للبحوث و الدراسات العلمية-سلسلة العلوم الهندسية.2009، المجلد 31، عدد 1.

5-3-2 مفهوم السينوغرافيا في بداية القرن الواحد و العشرين:

يرى السينوغراف الكويتي سليمان حيات أن السينوغرافيا الحالية هي: "فن تجسيد خيال النص اعتمادا على أبعاده و متطلباته من أجل تحويله إلى عناصر ملموسة على الخشبة و تقديم رموز تعطي معاني تعوض ما لا يمكن أن يقدمه الممثل مع أهمية أن تكون متواجدة لتوظيفها في الأداء التمثيلي بين مشاهد العمل المسرحي"[1].

لقد حققت السينوغرافيا كفن و كتقنية غزوا شاملا لمجالات الحياة الإنسانية، فلا يكاد يخلو مجال من وجود بصماتها، انطلاقا من كيفية ترتيب طاولة الأكل في البيت العائلي إلى تنسيق أكبر الفضاءات المستقبلة للنشاطات المختلفة و الموجهة للجمهور الواسع، إنها تتحول شيئا فشيئا إلى نمط سلوكي يتوغل في فئات المجتمع، و علم يهتم بتهيئة شكل المحيط فنيا، و هنا يمكن الحديث عن سينوغرافيا عامة حيث تمثل السينوغرافيا المسرحية الجزء الأكثر فنية منها.

ظهرت مع بداية القرن الواحد و العشرين أنواع كثيرة للسينوغرافيا مثل سينوغرافيا المعارض الفنية و التجارية، المتاحف، المهرجانات و العروض الموسيقية، الحدائق..إلخ، و قد وفرت التكنولوجيات الحديثة بدائل و حلول مبتكرة و متنوعة لمختلف المشكلات التقنية التي كان يصعب أو يستحيل تنفيذها ميدانيا، خاصة تلك التقنيات الضوئية و توفر المواد المختلفة لإنجاز أي تصميم تنتجه مخيلة السينوغراف.

[1] منى، كريم، سليمان، حيات:هناك فهم خاطئ للسينوغرافيا لدى الفنانين، صحيفة الرأي:صفحة فنون، العدد11600، الكويت 05 آفريل 2011.

3- وظيفة السينوغراف في المسرح:

الوظيفة الحالية لفنان السينوغرافيا في المسرح لم تعد مجرد وصف لشخص يشتغل كعامل مكلف بالديكورات، لكنها صارت تدل على مجموعة من المعارف والمهارات الفنية يمتلكها فنان مثقف يساهم بشكل فعال في بناء العرض المسرحي، وتبرز هذه الوظيفة من خلال التعريف الذي قدمه الدكتور جميل حمداوي للسينوغرافيا حين يقول:" إذا كان الديكور مفهوما جزئيا فإن السينوغرافيا مفهوم عام يجمع بين الديكور وكل المكونات البصرية والسينمائية التي تعرض على خشبة العرض، ويعكس لنا المكون السينوغرافي نوع الرؤية الإخراجية وطبيعتها، كما يبين لنا الفضاء المؤثث ومكوناته التشييئية ودواله اللغوية المحملة برؤيويته في علاقتها التفاعلية والتواصلية مع الجمهور" [1].

هذا التعريف أيضا يزيل اللبس و سوء الفهم الحاصل لدى الكثيرين، حيث يعتقد البعض أن الفنان السينوغرافي هو مصمم الديكور و فقط، و هذا مفهوم قاصر لا يعبر حقيقة عن وظيفة السينوغرافي التي تتجاوز هذا المفهوم الضيق إلى ما هو أوسع وأشمل.

لقد ظهرت كلمة "السينوغرافي" أول مرة في عصر النهضة من طرف الفنانين المعماريين و الباحثين الإيطاليين، كان لهذه الكلمة معنى"فن وضع الديكورات المسرحية بطريقة المنظور" [2].

أما الفرنسيون فقد تعرفوا على كلمة "سينوغرافي" سنة 1545 عند صدور كتاب سيباستيانو سيريليو (second liver de perspective) في باريس، لكن هؤلاء الباحثين الفرنسيين فهموا أيضا أن معنى الكلمة هو "الشخص الذي يصمم الديكور بطريقة المنظور" [3]، و لم تستعمل المصطلحات المشتقة من كلمة"سينوغرافي" إلا في القرن العشرين حيث أصبحت متداولة في المسرح.

---

[1] د.كمال، يونس، السينوغرافيا ..فن تشكيل الصورة المسرحية، موقع رابطة أدباء الشام.منشور بتاريخ 24-11-2007، تاريخ التصفح 2015-03-15 على الرابط http://www.odabasham.net/show.php?sid=15055 .

[2] l'histoire des spectacles , paris: pleio de Paris , France 1965 ,p584.

[3] زيد، سالم سليمان، السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق، مجلة كلية الآداب، العدد 95.

طرح أحدهم سؤالا: من هو السينوغراف؟، " في أيامنا هذه، السينوغراف هو شخص يفكر و يصمم فنيا الفضاء الركحي ثلاثي الأبعاد أو يساهم في تطوير أداء الممثلين باستعمال الأحجام، تخطيط المشاهد، المساحات، الإشارات التصويرية، قطع الديكور، مع الأخذ بعين الاعتبار اللغة البصرية، الأشكال، الألوان، الضوء، و مراعاة العقبات التقنية والمادية، السينوغراف هو أيضا فنان يتلاعب بهندسة القاعة و يكيف الأجواء المسرحية في إطار علاقتها بالجمهور" [1].

4- المسرح الجـزائري:

تأخر العرب عن اكتشاف المسرح وممارسته، ويعود هذا التأخر إلى عدة أسباب أو عوامل منها الديني والاجتماعي والفني، ذلك أن المسرح القديم نشأ عند الإغريق ومن بعدهم الرومان نشأة مرتبطة بتمجيد آلهتهم الوثنية المتعددة، مع عدم تطور الآلهة الوثنية عند العرب، وكذلك من الجانب الاجتماعي حيث كانت المرأة مقصية من تجمعات ونوادي العرب، فكان العامل الثالث الفني وهو الاهتمام الشديد بالشعر المقفى والموزون نظما وسماعا، بالإضافة إلى قلة الاحتكاك والتبادل بين العرب والحضارات الغربية في العصور القديمة، إلى غاية القرن التاسع عشر، حيث " أجمع النقاد على أن الأديب اللبناني مارون النقاش هو أول من أعد مسرحية عربية (1817- 1855)، فهو أول من استطاع أن يستعير بذورها من الأدب الأوروبي بترجمة مسرحية

البخيل لـ: موليير وإعداد فرقة لتمثيلها وكان ذلك عام 1827"[2]، ومن هنا انتقل اكتشاف المسرح إلى سائر الأقطار العربية تباعا.

---

[1] Daniel, Durchon, le metteur en scène et le scénographe dans l'art de la représentation, paris: les mercredis de la comédie, France 9 janvier 2002.

[2] علي، صابري، المسرحية نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها، مجلة التراث الأدبي، جامعة آزاد الإسلامية فرع طهران المركزية، العدد 06 ، السنة 2، ص15.

في الجزائر وقبل دخول الاستعمار الفرنسي كانت هناك أشكال من الفرجة الفنية، منها القوال والمداح و خيال الظل وفرجة الحلقة، وفي سنة 1853 تم افتتاح دار الأوبرا بالجزائر العاصمة حيث تم "عرض دراما بعنوان (الجزائر بين سنة 1830 و 1853) بتاريخ 29 سبتمبر 1853، وتناول هذا العرض كيفية احتلال الجزائر وتأثير الداي العثماني وينتهي العرض في الفصل الأخير بمشهد الإمبراطور والإمبراطورة وعلى رأسيهما التاج الفرنسي"[1]، إلا أن مثل هذه العروض كانت باللغة الفرنسية ومن تقديم فرق مسرحية فرنسية.

في سنة 1921 قامت فرقة جورج أبيض بزيارة إلى الجزائر قدمت خلالها عرضين مسرحيين هما: "صلاح الدين" و "ثارات العرب"، أما ما يعتبر البداية الحقيقية للمسرح الجزائري فهو " أول عرض مسرحي بالجزائر الذي كان في يوم 12 أبريل 1926 م، عندما عرضت مسرحية **(جحا)** لسلالي علي (علالو)، وهي كوميديا في ثلاثة فصول، وأربعة مشاهد"[2]، حيث كثر الاقتباس من المسرح العالمي مع التعريب والجزأرة، و تستمر هذه المرحلة التأسيسية إلى سنة 1932 حيث شهدت نشاطا مسرحيا للهواة مثل علالو، باشطرزي وقسنطيني، تلتها المرحلة الثانية من 1932 إلى 1939 و تسمى بمرحلة البحث عن الذات والتي شهدت إخراج مسرحية 'الثلاثة" للبشير الإبراهيمي، ثم المرحلة الثالثة من 1939 إلى 1946 وتسمى بمرحلة المصاعب حيث شهدت هذه المرحلة مؤثرات الحرب العالمية الثانية التي لم تكن الجزائر في منأى عنها، ثم المرحلة الرابعة من 1947 إلى 1955 التي استفاق فيها النشاط المسرحي وانتعش أين ظهرت النصوص المسرحية لكبار الأدباء مثل محمد العيد آل خليفة في مسرحية "بلال" و عبد الرحمان الجيلالي في مسرحيتي "المولد" و"الهجرة النبوية" و كذلك توفيق المدني في مسرحية "حنبعل"، أما المرحلة الخامسة الممتدة بين سنة 1955 و 1962 فقد تكفلت الفرق المسرحية بدعم الثورة التحريرية والتعريف بالقضية الجزائرية لدى مختلف الشعوب، حيث كان نشاط هذه الفرق المسرحية كثيفا، وفي مقدمة هذه الفرق الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني التي قامت بجولة فنية دامت 45 يوما إلى الصين والاتحاد السوفياتي سنة 1960.

---

[1] نور الدين، عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، مقالة منشورة على شبكة الإنترنت في شكل ملف pdf، ص24.
[2] جميل، حمداوي، صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر، ط1، مكتبة المثقف، 2015، ص4.

بعد الاستقلال تحول المسرح الجزائري إلى "رصد الواقع الاجتماعي .. حيث ميزت هذه المرحلة مسرحيات 'أولاد القصبة' و'الخالدون' و مسرحية 'الجثة المطوقة' لكاتب ياسين و'حسان طيرو' لرويشد و 'الريح لمولود معمري' و'احمرار الفجر' لآسيا جبار، بالإضافة إلى مسرحيات التوري و باشطرزي و عبد الرحمان ولد كاكي و عبد القادر السفيري"[1].

علق المناضل الثوري العالمي أرنستو تشي غيفارا، حين زار الجزائر في عام 1962 لحضور احتفالات عيد الاستقلال بمناسبة حلول ليلة أول نوفمبر: "لقد قيل لي أنه لا يوجد مسرح عربي في الجزائر فإذا بي أحضر وأشاهد مسرحا ثوريا"[2]، كان هذا تعليقه بعد مشاهدة مسرحية "132 سنة" لعبد الرحمان ولد كاكي، كما تعد هذه شهادة من طرف شخصية عالمية مثقفة على وجود مسرح جزائري قوي له تأثير جماهيري كبير.

وقد نتجت هذه القوة عن اتحاد القدرات الإبداعية الجزائرية مع الخبرات المستخلصة من الأعمال المسرحية الأجنبية في أوروبا وآسيا، نظرا لأن المسرح قد ولد وترعرع وتطور ولا يزال في الحضارات الغربية، وفي هذه المرحلة "أنشأ المسرحي الجزائري عبد الرحمان ولد كاكي فرقة 'القراقوز' كما أنشأ المسرحي مصطفى كاتب فرقة 'الأوبرا'، هذا وبدأت علاقة المسرحيين الجزائريين بمسرح بريخت الملحمي ومن بين الأسماء البارزة التي صنعت هذه العلاقة عبد القادر علولة ومحمد بن صالح ومحمد خشعي وكاتب ياسين"[3]، ذلك أن أي تطور لا يحدث بلا تأثير و تأثر.

شهد المسرح الجزائري مرحلة ركود خلال العشرية الممتدة بين سنتي 1972 و 1982، بسبب إنشاء عدة مسارح جهوية بمدن مختلفة في إطار سياسة اللامركزية حيث تشتتت موارد المسرح الوطني البشرية والمالية القليلة أصلا، فدخلت عملية الإنتاج في مرحلة خمول،

---

[1] مخلوف، بوكروح، المسرح الجزائري الواقع والآفاق، الديوان الوطني للتعليم والتكوين عن بعد ONEFD، نص تواصلي منشور بالموقع: http://www.onefd.edu.dz، تاريخ التصفح: 07-10-2016.

[2] عمر، أزراج، المسرح الجزائري ورحلة البحث عن هوية، مقالة منشورة بموقع: http://www.alarab.co.uk/?id=5132، بتاريخ: 21-10-2015، تاريخ التصفح: 23-06-2016.

[3] نفس المرجع السابق.

كما ركّزت الأعمال المنتجة على دعم شعارات الدولة في توجهاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، مع انتشار ظاهرة التأليف الجماعي والاقتباس.

رغم الصعوبات والمشاكل التي تعرض لها المسرح في الجزائر في الفترة السابقة، بسبب تطبيق سياسة اللامركزية، وكذلك بسبب وفاة بعض أهم رجاله، إلا أن بعض العوامل المستجدة التي برزت حققت له حالة من الانتعاش، حيث بدأت الدولة تهتم بالحركة المسرحية وقد تجسد هذا الاهتمام في: "إقامة ندوة أيام المسرح، التي أخذت على عاتقها مهمة تطوير المسرح، تحت شعار 'من أجل تطوير المسرح الجزائري والتي عالجت مجموعة من القضايا العالقة في الفضاء المسرحي:النص المسرحي لغة ومضمونا وشكلا، الإخراج و التمثيل، بالإضافة إلى تنظيم الهياكل المسرحية و التكوين المسرحي، كما استحدثت المديرية الفرعية للأعمال"[1]، كما استحدثت أيضا المديرية الفرعية للأعمال المسرحية التابعة لوزارة الثقافة.

مع دخول الجزائر في فترة العشرية السوداء وتردي الأوضاع الأمنية بداية من سنة 1992، دخل المسرح كذلك إلى ظلام الكواليس وتوارى عن الأنظار، حيث شهدت هذه الفترة سقوط أسماء ثقيلة ونجوم مضيئة كانت تنير سماء المسرح الجزائري من أمثال عبد القادر علولة و عز الدين مجوبي، واستمر الوضع على هذه الحال إلى غاية سنة 2000 حيث استعادت البلاد الأمن والاستقرار وشهد الجوانب الاجتماعية والاقتصادية تحسنا نسبيا، و هذا ما أتاح الفرصة لإنجاز مسارح جهوية جديدة وتأسيس تعاونيات وجمعيات مسرحية، هذه الأجواء سمحت بتحريك عجلة الإنتاج المسرحي مع الجيل الجديد الذي اتجه إلى التكوين المتخصص في مختلف المهن المتعلقة بالمسرح.

5- المعـــاصرة:

نعني بكلمة "المعاصرة" في بحثنا هذا أن يكون المعطى (أ) موجودا و نشطا مع المعطى (ب) في نفس الوقت، فهما متعاصران بمعنى (متزامنان)، أي أننا نعني بالمسرح الجزائري المعاصر ذلك المسرح الذي تابعناه بأنفسنا ونحن في حالة من الوعي والإدراك

---

[1] مفتاح، خلوف، الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، 2007-2008.

والمعرفة، مع الاحتفاظ بالمعنى المتغير والمفهوم المتحول لمصطلح (المعاصرة) من شخص لآخر و من جيل إلى جيل، فالمسرح المعاصر لي ليس هو المسرح المعاصر لأستاذي الذي بلغ سن الـ 70 سنة، وعلى سبيل المثال: مسرح عبد القادر علولة ليس معاصرا بالنسبة لي، بينما هو معاصر لأفراد جيله.

الفصل الأول (النظري): السينوغرافيا أو التهيئة الجمالية لفضاءات العرض:

المبحث الأول: عناصر السينوغرافيا

المبحث الثاني: الفضاء و المكان في المسرح

التداخل الإشكالي بين مصطلحي الفضاء والمكان في المسرح

- **الفضاء الدرامي(النصي)**
- **الفضاء المسرحي (العياني، المجسد، المادي على الركح)**
- **الفضاء السينوغرافي: الذي تشغله عناصر السينوغرافيا**
- **الفضاء المرئي- الفضاء المسموع**

المبحث الثالث: أنواع الأمكنة المسرحية

- **فلسفة المكان**
- **المكان المسرحي المغلق – المغطى- الثابت(المتفق عليه)**
- **المكان المسرحي المفتوح – المكشوف- الحلقي**
- **المكان المسرحي (الحر، المتغير، العرض الحديث)**

المبحث الرابع: التطور التكنولوجي يرى وجهه في السينوغرافيا

المبحث الخامس: هندسة الفضاء السينوغرافي

المبحث السادس: وظائف السينوغرافيا في العرض المسرحي

الوظيفة المعمارية - الوظيفة التعبيرية

- الوظيفة التواصلية - الوظيفة التخييلية

الفصـــــل الأول: السينوغرافيا أو التهيئة الجمالية لفضاءات العرض:

وصلت السينوغرافيا في أيامنا هذه إلى قمة التواجد كممارسة فنية طالت أغلب ميادين الحياة لتحقيق أهداف جمالية، باعتبارها أيضا وسيلة فنية تعبيرية تعتمد الكثير من التقنيات المستعارة من عدة علوم، وقد فرضت نفسها كعنصر فاعل ومستقل يخدم العرض ويعطيه صورة مليئة بالدلالات المختلفة ذات سلطة ونفوذ على نفسية المتلقي.

المبحث الأول: عناصر السينوغرافيا المسرحية:

تشمل السينوغرافيا على العديد من العناصر المكونة، هذه العناصر التي تتكامل في ما بينها و يعزز بعضها البعض الآخر، و هي تتضافر لخدمة العرض المسرحي بشكل عام، حيث يكون لكل عنصر وظيفته الجمالية و التعبيرية التي تميزه، وقد كان عنصرا الديكور والأزياء الأسبق ظهورا في المسرح، ومع تطور التقنية عبر العصور ظهرت عناصر أخرى، حتى تبلور مفهوم السينوغرافيا أخيرا كعنوان تدخل تحته جميع هذه العناصر القديم منها والحديث.

1-1 الديكور المسرحي:

إن أول من استعمل الديكور في المسرح هو الشاعر اليوناني سوفوكليس، وكان عبارة عن منظر مرسوم، لأن كلمة ديكور (décor) هي لفظة فرنسية حديثة من أصل لاتيني أدخلت لتعبر عن الموجودات المادية الجامدة فوق خشبة المسرح، و تم تداولها بنفس اللفظ في المسرح العربي، حيث يفهم من مصطلح الديكور أنه: " القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش أو نحوهما، والمقامة في الغالب فوق المسرح لكي تعطي شكلاً لمنظر واقعي أو خيالي أو كلاهما معاً، على أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة، ولهذا فإن الديكور المسرحي ليس فناً منفردا بذاته ولكنه فن يتعايش مسرحياً مع الفنون الأخرى كالموسيقي

والتصوير والإضاءة والتمثيل لخدمة النص المسرحي والمساعدة في تأدية مضامينه" [1]، وقد تطور استعمال المنظر المسرحي المرسوم إلى مفهوم الديكور الحديث عبر العصور، حتى وصل في أيامنا ليكون أحد عناصر السينوغرافيا المعاصرة.

يـهدف الديكـور إلى مساعدة المشاهديـن على فهم العمـل المسرحـي، من خـلال التعبيـر عن الخصائص المميزة للمسرحية، لذلك يعمل مصمم الديكور على تعريف مكان وزمان المسرحية وكذا الإيحاء بالجـو العـام والمناسب والتعبيـر عن روح النص بواسطة الشكـل واللون، حيث تتحكم الحتمية الدرامية في وجـود أشكال وألوان معينة.

يستعمل مصمم الديكـور العديـد من وحدات المناظـر الرئيسيـة أثناء بناء أجزاء الديكور المختلفة كما " ... يمكن تصنيف هذه الوحـدات إلى وحدات واقفـة أو معـلَّـقة، حيث يكـون أسـاس الوحدة الواقفـة هو الوحدة المسطحة، وهذا إطار مستطيـل خشبي تعلـق فـوقه قطعة من الخيـش أو من قمـاش الموسليـن لتمثـل بنـاء خفيـف الوزن، ويمكـن صنع هذه المسطحـات بأي حجـم، غير أن المسطحات الكبيـرة جدا غيـر عمليـة، إذ يصـعب تركيـبها و فكـها والتحـكم فيها بشكـل عـام" [2].

يقول مهندس الديكور السوري حسام سودة:" إنّ المسرح يتألف من عناصر أساسية هي التي تصوغه في الشكل الدرامي، والديكور المسرحي من بعض أهم هذه العناصر، حيث يعبر عما يحتويه النص، فكما هي المقولة المعروفة أنّ الصورة تساوي ألف كلمة في كل الأساليب المرئية، ومن ضمنها المسرح، والمسرح بحكم طبيعته يمثل علاقة جدلية بين دلائل الممثل والدلالات الرمزية للديكور حيث يسعى من خلالها إلى تصوير وتمثيل الحدث المسرحي المقصود، والقضية ليست تقنية بحته فقط ، باستحضار العناصر الديكورية وهي من ضمن العناصر السينوغرافية والعمل عليها، وإنما هي أولاً وأخيراً قضية جمالية ومع التقنية تصل إلى

---

[1] إبراهيم، حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة: دار المعارف، مصر 1985.

[2] مقالة منشورة بالموقع: http://egyptartsacademy.kenanaonline.com/topics/58320# ، بتاريخ: 2009-12-11، تاريخ التصفح: 27-12-2015 12:10.

حالة نسبية من التكامل، حقق من خلالها الفعل المراد، فيبقى المتلقي مستغرقاً في حالة أشبه بالتأمل في مواجهة العرض وما ينتج عنه من تأثير" [1].

2-1 الإضــاءة:

إن اكتشاف الإنسان البدائي للنار كان حدثا بارزا في تاريخ الإنسانية، فبالإضافة إلى خاصية الحرارة المنبعثة التي استغلها الإنسان في التدفئة و طهي الطعام، فإن الضوء الصادر منها قد حاز اهتماما خاصا، وذلك لإنارة الكهوف داخليا واستعماله في تخويف الحيوانات المفترسة بالخارج ليلا، ولأن الضوء يسمح برؤية الأشياء المسلط عليها فإن مصادره طالما كانت تمثل لدى الإنسان البدائي رموزا مقدسة ارتبطت بمعتقدات دينية، مثل الشمس والقمر والبراكين المشتعلة والنار، هذه الأخيرة التي كانت في متناول يد الإنسان يستعملها في حياته اليومية.

استعملت المشاعل في احتفال الإنسان القديم وسهراته الراقصة بعد خرجات القنص، للتعبير عن الفرحة بترويض الطبيعة واستغلال خيراتها، وللتفاخر أيضا بقوته وذكائه وسيطرته على باقي المخلوقات، كما استخدمت المشاعل في العروض الصباحية للتعبير الرمزي على المشاهد الواقعية التي حدثت ليلا في المسرح الفرعوني والمسرح الإغريقي.

أما في مسرح العصور الوسطى فقد ابتكر سباثيني فكرة استخدام حواجز على شكل حرف T أمام كل شمعة على طول مقدمة الخشبة الأمامية لحجب الضوء عن عيون المشاهدين بينما ابتكر سيريليو طريقة العمل بالإضاءة الملونة والتي اعتمدت على " استخدام زجاجات بها سائل ملون يوضع خلفها مع وضع عواكس معدنية أمام الشموع فيتخلل الضوء السائل الملون ويتلون بلون السائل.." [2].

استمر استعمال الشموع بمختلف أنواعها لإضاءة المسرح ثم استعمل الغاز والكيروسين بواسطة المصابيح، إلى أن تم على يد توماس أديسون اختراع المصباح الكهربائي

---

[1] أغيد، شيخو، أهمية الديكور في العرض المسرحي، مقابلة صحفية على الموقع: http://www.nouhworld.com/article.

[2] تاريخ تطور الإضاءة المسرحية، مقالة منشورة بالموقع: http://theater-learn.blogspot.com/2009/11/blog-post_7979.html، بتاريخ: 12-11-2009، تاريخ التصفح 23-11-2015.

المتوهج عـام 1879، وعـرف المصبـاح الكهربائي طريـقه إلى المسـرح في عـام 1880 فبدأت فنيـة الإضـاءة تظهر في أساليب ومدارس مختلفة مثل الطبيعية والواقعية والرمزية.

أما خـلال القـرن العشريـن فقد تطورت تقنيـات وأجهـزة الإضاءة المسرحيـة، كما شهـدت قاعـات العـرض هي الأخـرى تطـورا في البنـاء والتجهيز لاستقبال التقنيات الجديدة واستغلالها في الرقي الفني بالعرض المسرحي.

كما تتلخص خصائص الإضاءة المسرحية في ثلاثة عناصر هي :

كمية الضوء و لون الضوء وكيفية توزيع الضوء

أما وظائف الإضاءة المسرحية فهي [1]:

1- تحقيق الرؤية الكاملة.

2 - تـأكيد الشكـل.

3 - الإيهام بالطبيعة.

4 - التكويـن الفنـي.

5 - خلق الجو الدرامي.

تنقسم الإضاءة المسرحية إلى قسمين هما:

إضاءة عامــة: أي أنها تشمل كل مناطق التمثيل.

إضاءة خاصة: تستعمل في إضاءة مشاهد معينة أو في إبراز الممثل.

تختلف إضاءة عرض مسرحي بين الفضاء المغلق والفضاء المفتوح حيث يقول مدير الإضاءة عز حلمي: "..الفرق في العمل على إضاءة مسرح مغلق ومسرح مكشوف، يكمن في توقيت العروض المسرحية، يعني أن العمل في مسرح مغلق لا يتطلب توقيتا معينا لإقامة العرض حيث يمكن أن يقام فيه أكثر من عرض ليلا ونهارا، أما المسرح المكشوف فيفرض علينا

---

[1] نفس المرجع السابق

أن تقام العروض في المساء فقط هرباً من الإضاءة الطبيعية التي تكشف حركة الممثلين أثناء الإظلام بالإضافة إلى أن الإضاءة الطبيعية تفسد لحظة الإضاءة التي قمنا بتصميمها.." [1].

يتمثل عتاد الإضاءة بشكل أساسي في عدة أنواع من المصابيح التي لكل منها وظيفة معينة في منظومة الإضاءة المسرحية، و نذكر هنا أهم أنواع المصابيح المستعملة في المسرح و وظائفها في العرض[2]:

Douche : مصباح قابل للتعديل مثبت فوق الممثل و مسلط عليه.

Latéral : مصباح مثبت على جانبي الخشبة.

Contre-jour : مصباح مثبت خلف الممثل.

Face : مصباح مثبت بمواجهة الممثل.

Poursuite : مصباح على حامل يسمح بمتابعة الممثل انطلاقا من الشرفة.

Spot : أداة إضاءة ضوئها ضعيف تسمح بتقوية تنوير إحدى قطع الديكور.

Rampe : عنصر مكون من عدة مصادر ضوئية مركزة يتم وضعها على الأرضية في مقدمة الخشبة من أجل تقوية الإضاءة المواجهة.

يمثل اللون في الإضاءة المسرحية عاملا مهما، متغيرا ومختلف الدلالات يساهم في خدمة العرض المسرحي في جانبه التعبيري، وفي هذا السياق يقول وليد درويش مدير الإضاءة وأحد أهم مصممي الإضاءة في مصر: "... مثلاً إذا كان هناك مشهد يعبر عن حالة اغتصاب فإن عامل الإضاءة يلعب دورا مهما في الفضاء المسرحي، فهو يعطي إيحاء ما للمتفرج من خلال استخدام الألوان، فمن الممكن التعبير عن مشاعر مثل الحب والغضب والخوف والحزن من خلال اللون ودرجة الإنارة وتوزيعها على الخشبة، فتخلق أجواء درامية معينة، توحي بتفاصيل المشهد الذي لا نراه كاملا، لكننا

---

[1] رانيا، يوسف، إضاءة النص المسرحي .. الظل النور والخيال، تحقيق حول الإضاءة المسرحية منشور بالموقع: http://www.territorycrossings.com/ar/، تاريخ التصفح: 12-03-2016.

[2] Voir, , François-Éric Valentin, Que la lumière soit : l'art de l'éclairage en pratique, Lumière pour le spectacle, Librairie Théâtrale,1994.

نتخيله بناء على الحالة التي تضفيها الإضاءة علينا، نترك بعض التركيزات اللونية الحمراء التي تعطي انطباعا بوجود عنف وتأثير حالة سادية للمشهد، تبدو دلالات اللون الأحمر معروفة نسبيا لكننا هنا في التوظيف المسرحي نستخدمه للتعبير إما عن حالة الحب العارم أو الدم أو العنف، وأحياناً يستخدم اللون البنفسجي كي يعطي انعكاسا لحالة الإثارة أو إيحاء بالغموض.. كل هذه عوامل توظيف الألوان تبعاً للحالة الدرامية للمشهد، فاللون الأخضر يعطي دلالة للنماء والخير، وإذا كان العرض المسرحي كوميدياً تختلف إضاءته عن عرض استعراضي أو درامي أو تراثي، فطبيعة الموضوع هي التي تحدد نوعية الإضاءة.." [1].

للّون تأثير واضح على المتفرج في إطار عملية التلقي " إن الألوان ربما تشكل أو تكون رموزاً لمشاعر معينة أو أمزجة خاصة أو علاقات محددة في حياة الفرد وربما تمثل أيضاً استجابات أو ردود فعل مختلفة ومتباينة أو مجالات من الصراع "[2]، لذلك قد تختلف التفسيرات والتأويلات للألوان لدى هذا المتفرج العادي وغير المطلع على الدلالات المتعددة لكل واحد من هذه الألوان، إلا أن هناك معاني متفق عليها عموما بالنسبة للألوان القاعدية.

لقد تطورت أجهزة الإضاءة كثيرا خاصة مع بداية القرن الحالي، فقد تم إنتاج مصابيح خاصة لإضاءة المشاهد المسرحية، لهذه المصابيح (البروجيكتور) وظائف متعددة حيث يمكن تزويدها بصفائح (فيلتر) لتلوين الضوء الصادر منها، وهناك مصابيح حديثة يمكنها أن تصدر الأضواء الملونة ويتم التحكم فيها بأجهزة رقمية وبرمجتها، وقد أضاف علم الروبوتيك أو التحريك الآلي خاصية جديدة وهي إمكانية تحريك مصادر الإضاءة عن بعد و برمجة هذه الحركة أيضا.

---

[1] رانيا، يوسف، نفس المرجع السابق.

[2] عقيل، جعفر مسلم الوائلي، تأثيرات استخدام الكتلة واللون في تصميم الزي المسرحي في العروض المسرحية العراقية، بغداد: كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، مقالة منشورة على الرابط:
http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx?fid=13&lcid=40539، بتاريخ: 2014-05-14 15:19، تاريخ التصفح: 2015-08-02 18:20.

يقول آدولف أبيا في نظريته عن الضوء والفراغ :" إن أي شكل له خطوطه الخارجية التي تحدده وتجسمه، ولولا الضوء لما تأثرت أعيننا بهذا الشكل، وأن هذا الشكل يصبح فناً في شكله العام بفضل الضوء الواقع عليه ، إنه إحساس شخصي ومن ثم تحس العين بهذا الشكل"[1].

3-1 المؤثرات البصرية:

تفرض العملية الدرامية تبعا لما جاء في النص المسرحي الذي خضع للمعالجة فتحول إلى نص للعرض، أن تكون هناك بالإضافة إلى الإضاءة بعض المؤثرات البصرية الخاصة التي يصممها السينوغراف بالتنسيق مع مدير الإضاءة، من أجل إظهار جو معين (حزن، سرور، رهبة...)، بهدف تعميق الشعور لدى المتلقي وجعله يغوص في المشهد المسرحي ويعايش حيثياته، وقد حظيت المؤثرات البصرية في المسرح المعاصر باهتمام مصممي الإضاءة فصارت اختصاصا بصريا مستقلا نوعا ما عن الإضاءة الكلاسيكية، وتم صناعة أجهزة خاصة لإنتاج هذه المؤثرات مع تطور تكنولوجيا المرئيات الضوئية والتقنيات الرقمية.

يشير تعبير المؤثرات الخاصة إلى العديد من تقنيات استخدام الضوء وآلياته، ومن الأمثلة المعروفة عن مؤثرات الضوء تسليط شعاع يبرز الغيوم أو النار أو النجوم أو يوجد نماذج على المسرح تمثل ضوءًا ينفذ من خلال أَغصان شجرة [2]، وبعد أن صارت استعمالات تقنية الليزر متوفرة، استعملها المصممون في إبداع مؤثرات بصرية غاية في الإبهار والتأثير في نفسية المتفرج، وذلك يعود لطبيعة انجذاب العين البشرية لأي مصدر مضيء، وإذا كانت هذه المؤثرات مدروسة ومصممة بطريقة فنية فإن تأثيرها يكون أكثر سحرا.

تصدر مؤسسة فيليبس سنويا دليلا لأحدث الأجهزة التي تم تصنيعها من أجل تطوير تقنيات الإضاءة الداخلية والخارجية بكل أنواعها، لكن المسارح تسير ببطء بالموازاة مع هذا التطور، خاصة المسارح العربية بما فيها المسرح الجزائري، ويعود ذلك للتسارع المسجل

---

[1] تاريخ تطور الإضاءة المسرحية، مرجع سابق

[2] تاريخ تطور الإضاءة المسرحية، مرجع سابق

في تطوير هذه التقنيات وكذلك لقلة الخبرة في استعمال هذه الأجهزة التي تتطلب متخصصين من مستوى عال.

4-1 الصوت:

يدفعنا الحديث عن الصوت إلى الإشارة إلى علم الصوت الذي هو " فرع من العلوم المتعددة المبادئ التي يهتم بدراسة الصوت، ما فوق الصوت، ما تحت الصوت، أو بشكل عام جميع الأمواج الميكانيكية للصوت في الغازات، السوائل والمواد الصلبة.

إن علم الصوت هو مجموع العلوم التي تجمع وتتعامل مع الأمواج الصوتية ميكانيكيا في الغازات والسوائل والجوامد بما فيها الاهتزازات والصوتيات وما فوق الصوتيات وما تحت الصوتيات، والشخص الذي يعمل في هذا المجال يدعى عالم صوت أو مهندس صوت، ويمكننا أن نرى تطبيق هذا العلم في أغلب حياة المجتمعات الحديثة.."[1].

الصوت في المسرح هو عنصر أساسي يمثل الجانب السمعي للعرض، سواء كان هذا الصوت طبيعيا أو اصطناعيا، وقد كان المسرح منذ بداياته الأولى يعتمد كليا على الصوت البشري إلى أن تم إدخال أجهزة تضخيم الصوت في منتصف القرن العشرين، ثم تطور تقنيات إنتاج الصوت الاصطناعي وتسجيله وتخزينه، و أخير إدخال المؤثرات الصوتية كإضافة فنية للعرض المسرحي، لكن يبقى الصوت الطبيعي للممثل هو الركيزة الأصلية والأصيلة التي يعتمد عليها المخرج في صناعة العرض، حيث أن "..سلاح كل ممثل هو صوته وجسمه، فالصوت الجيد والمتمكن هو ذلك الصوت الذي يملك المساحات المتكاملة، والذي يساعده على التصوير الصحيح لمخارج الحروف تصويرا صوتيا جيدا، إضافة إلى هذا كله، يعطي التعبير

[1] موسوعة ويكيبيديا، علم-الصوت/https://ar.wikipedia.org/wiki.

الصحيح لرد الفعل الناتج من الأحاسيس الداخلية وعن طريق الأوتار الصوتية والتي تتغير بموجب الحالة النفسية للشخصية من حزن وفرح (تراجيديا مأساوية، أو كوميدية مفرحة)[1].

استدعت أهمية الصوت في المسرح وجود شخص يتكفل بمهمة مراقبة الصوت وتوزيعه بتناسب على صالة المتفرجين، و أن يصل لكل واحد من المتفرجين بشكل واضح ومفهوم، وقبل هذا وضع خطة لالتقاط الأصوات الصادرة من على الخشبة بواسطة معدات وأجهزة خاصة بهذا الغرض، ويكون هذا الشخص مسئولا عن الجانب الصوتي كله للعرض المسرحي، هذا الشخص هو مهندس الإضاءة أو مدير الإضاءة، وهو أحد أهم أعضاء الطاقم التقني المشتغلين في أي عرض مسرحي، أي أنه صاحب " تلك الوظيفة التي ينحصر عمل ممارسها بتشغيل الأجهزة اللازمة واستثمارها لالتقاط الإشارات الصوتية ونقلها وتسجيلها، و/أو إعادة بثها، كما هي الحال في استوديوهات الإذاعة والتلفاز أو في المسرح وفي الصناعة السينمائية، والملاعب الرياضية والفنادق والأسواق التجارية المغلقة وغيرها" [2].

ينتشر الصوت ويتشتت في الأجواء ونسبة قليلة منه تنعكس على الأجسام الصلبة وترتد، هذا ما يحدث إذا كان العرض في فضاء مفتوح، أما في قاعات المسرح المغلقة فالأمر يختلف إذ تظهر مشاكل تقنية متعلقة بالصوت وطرق توزيعه وإيصاله للمتفرج بنوعية مقبولة، ففي الكثير من الحالات يكون الصوت إما زائد عن المطلوب أو ناقص " ...وفى الماضي القريب كان بناء المسرح الذي تعطى صالته أصوات جيدة يعتبر نادر الوجود، وقد تم في الوقت الحاضر تطوير وسائل خاصة للتخلص من الارتداد، الذي يفسد قابلية السمع، ... وسائل التخلص من الصوت الرديء تتلخص في إنشاء سطوح تمتص الصوت الزائد، إن أحسن ممتص للصوت

---

[1] جوزيف، الفارس، الصوت والإلقاء ولغة الجسد في المسرح، مقالة منشورة على الرابط: https://www.facebook.com/josephalfaris1/posts/1419687378265446 بتاريخ: 24-10-2013 23:49، تاريخ التصفح: 29-12-2015 18:21.

[2] محمد، حسن حاتم، هندسة الصوت، مقالة منشورة على الرابط: http://www.arab-ency.com/ar/هندسة-الصوت.

هو النافذة المفتوحة، حتى أن المتر المربع الواحد من النافذة المفتوحة يعتبر بمثابة وحدة لقياس امتصاص الصوت"[1].

5-1 المؤثرات الصوتية:

إن الإيهام والإيحاء في المسرح لا يقتصر فقط على ما هو مرئي في الفضاء السينوغرافي، " فالسينوغرافيا تعني كل المفردات التي نراها أو نسمعها على خشبة المسرح سواء أكانت ثابتة أم متحركة"[2]، في حين أن بعض الدارسين يعتبرون السينوغرافيا تخص ما هو مرئي فقط، ولكن الجانب السمعي أيضا له تأثير وفعل رغم عدم إبصاره، ذلك لأن كما للمتلقي عينان فإن له كذلك أذنان، أي أن على المسرح أن يستغرق جميع الحواس فيه، وأن يكون هذا الاستغراق متناسبا ومتوازنا، وأن يكون لكل إضافة تبريرها الفني، ومن هذه الإضافات المؤثرات الصوتية.

فماذا نقصد بالمؤثرات الصوتية ؟

نقصد بها [3]:

1- الإيقاعات الصوتية.

2- الضجيج المصطنع.

3- الإيقاعات الموسيقية : إذ أن المسرح قد ارتبط في بدايته بالإيقاعات الصوتية: أغاني، ترتيل، أناشيد دينية أو ما سمي بالجوقة، ثم استقلت هذه لإيقاعات فيما بعد لتعميم الحدث الدرامي كعناصر سمعية في شكل فقرات محددة بهدف التنويع والإثارة والإثراء.

الضجيج الاصطناعي: الضجيج صوت مسموع ومعبر، منه ما هو:

---

[1] ياكوف، بيريلمان، كتاب الفيزياء المسلية، مقتطف منشور على الرابط:
http://yomgedid.kenanaonline.com/posts/84392
بتاريخ: 10-05-2009، تاريخ التصفح: 12-12-2016.

[2] بلقيس، علي الدوسكي، دور سبنوغرافيا مسرح الأطفال على الطفل الممثل والمتلقي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد73، 2012 .

[3] أنظر المؤثرات الصوتية، مقالة منشورة بالموقع: http://almichaale.org/wordpress/?p=476 بتاريخ: 18-07-2014، تاريخ التصفح: 21-10-2016.

مألوف وثابت مثل: قصف الرعود، صفير الرياح، أصوات الحيوان، الأصوات البشرية.

أو مستحدث ومتغير مثل: خطوات العساكر، الطلقات النارية، ضجيج المعارك و أصوات الآلات. هذا الضجيج بمجموع أنـواعه يحدث إراديا في الكواليس لمرافقة التمثيل ولتبرير بعض تطورات الحدث، و يتم إنتاج الضجيج بواسطـة أدوات مختلفـة يحركها شخص مختص مباشرة أو يهيئها ويعدها قبل ذلك بحيث يسجلها على آلة تسجيل، وأثناء العرض يطلقها حسب الدور المخصص لها.

6-1 الأصوات الموسيقية:

تساهم الموسيقى المسرحية في تشكيل العرض صوتيا، حيث أنها تمثل جزءا معتبرا من الجانب الصوتي لأنها تصف الأجواء العامة للعرض وتعمل على توضيح وتعميق الفعل، وتساعد أيضا الممثلين في إجادة الأداء، وتنقسم الموسيقى المسرحية من حيث مراحل إنتاجها إلى عدة أقسام هـي :

1- التأليـف الموسيقـي: هو إبداع اللحن الموسيقي تبعا لطبيعة الجو المسرحي، وبعد التلحين يتم التوزيع ثم التسجيل، وهذه الأشغال تتطلب أمـوالا ابتداء من أجـرة الملحن إلى شراء الآلات الموسيقية أو استئجارها وصولا إلى تكاليف أستوديو التسجيل.

2- الإعـداد الموسيقـي: يبحث المعد الموسيقـي و يقرأ بعض فقـرات النـص المسرحـي حتى تتوضح أمامه الرؤية وطابع المقطع الموسيقي المطلوب، ذلك لأن الممثل سوف يعتمد على هذا المقطع الموسيقي للوصل إلى أقصى درجات التعبيـر.

3- التنفيذ الموسيقـي: تكـون هذه المرحـلة أثنـاء العرض، حيث يتم إدخـال المقاطع الموسيقيـة في التوقيت المنـاسب، وعلى المنفذ أن يحضر نسـخا احتياطيـة لتفـادي أي عطل أو ضياع للنسخـة الأصليـة، كما يجب عليـه إعداد ورقـة برنـامج زمنـي وحسب تـتـابع الأحـداث في المسرحيـة، تلك الورقـة تساعـده على إدخـال وإطـلاق المقاطع الموسيقيـة في لحظتـها دون تأخيـر أو تقديـم، حتى لا يتسبب في حـالة إرباك للممثلين

وعرقلة الانسياب المنطقي للسرد المسرحي، كما كانت كاترين شتاينجر ترى فرقا " بين مفهوم الزمن بين الموسيقيين والممثلين : فالممثلون يقدمون المسرحية في مجملها ، وفقا لخط زمني غالبا ما يكون متصلا ، بينما الموسيقى تضع نفسها داخل ثغرات في النص المسرحي".[1]

7-1 الأزياء المسرحية:

يقول المسرحي محسن النصار:" تعتبر الأزياء المسرحية من العناصر الفنية الأساسية المكملة للعرض المسرحي، حيث تعيش كل عناصر العرض البصرية في ارتباط فني وداخلي متشابك، أين تتجمع وتتضامن لكي تخلق سينوغرافيا عرض رائعة وجميلة، فالممثل عندما يتفاعل مع الزي الذي يظهر حركة الجسد وأبعاده الحقيقية فلأنه يمتلك دلالات ترافق وضعيات الجسد، والزي يؤثر في حركة الجسد مشيا ووقوفا وجلوسا فمثلا لا يمكن أن تنجح ممثلات في أداء دور الساحرات في مسرحية مكبث لوليم شكسبير دون تصميم الملابس الخاصة للساحرات والتي تسمح للممثلات بالقدر الكافي من الحركة والمرونة الجسدية، وعندما يطلب من الممثلات أن يتحركن حركة عنيفة أو قوية فمن الضروري عدم إتعابهن بخامات ثقيلة أو معرقلة للسير، أي أن تكون الأزياء مناسبة من كافة النواحي المتعلقة بأبعاد الشخصية المراد تمثيلها، فالزي يقوم بتعريف الجمهور بأداء الدور الذي يؤديه الممثل من خلال الزي الذي يرتديه حيث يعمل على خلق إيهام العمر والمهنة والجنس، و زي الممثل يساهم في إعطاء مغزى للمسرحية، فيتمكن المصمم من خلال المسرحية على إيضاح الاختلاف في بناء الشخصيات وطبقاتها الاجتماعية وفارق العمر في ما بينها وأمزجتها، فعندما تتحرك الشخصية أو تلفظ جملة واحدة يعرفها الجمهور، إذا كانت شابة أو امرأة كبيرة أو شابا أو رجلا مسنا غنيا كان أو فقيرا، و أما مزاج الشخصية فله أهمية من ناحية الزي، فأزياء الشخصيات المرحة تختلف عن أزياء الشخصيات الحزينة، بغض النظر عن تطابق ظروفها وموقعها، حيث يتغير مزاج الشخصية كلما

[1] هاني، أبوالحسن سلام، جماليات المؤثر الصوتي في إخراج الدراما الإذاعية، مجلة الحوار المتمدن، عدد: 3946، بتاريخ: 19-12-2012.

تطورت الأحداث في المسرحية من مشهد إلى أخر، فتأتي الأزياء لتكشف الأفكار غير الظاهرة للشخصية" [1].

تعرف الأزياء المسرحية على أنها :

الملابس التي يرتديها الممثل أثناء العرض المسرحي، والتي تم تصميمها من طرف مصمم الأزياء بعد عملية بحث وتفكير لتتلاءم دراميا مع أبعاد الشخصية ومع طبيعة الأحداث، كما أنها " تعبر عن الجو السائد في كل مشهد وتعطي انطباعاً لدى المشاهد عن الجو العام للمسرحية كما تساعده على فهم أحداثها والتعرف على الفترة الزمانية والمكانية التي حدثت فيها، وتقدم معلومات عن الشخصيات المسرحية مثل العمر والمهنة والسمات الشخصية والمكانتين الاجتماعية والاقتصادية" [2]، ويعتبر الزي المسرحي أو الملابس غرض وعلامة فـ "هي تشير إلى طبقة معينة وإلى مذهب ديني معين أو جنسية ما، أو تدل على الحالة المادية للشخص الذي يرتديها أو على عمره، وتتخذ الملابس العديد من العلامات، والدخول لمعرفة الشخصية من خلالها"[3].

يساهم الزي المسرحي مثل باقي العناصر البصرية في صياغة الخطاب المسرحي، فهو يحقق التلامس مع إحساس المتفرج بعيدا عن الكلمات، إذ أن " الزي في العرض المسرحي المعاصر يحتاج في تضمين دلالاته ولغرض جعله حقلا وفعالية لإنتاج المعنى، إلى شخص يضطلع بهذه المهمة، ألا وهو الفنان المغيب إعلاميا، المنتج الدلالي للزي (مصمم الأزياء)، الفنان الذي يخطط للعرض من خلال الألوان والخطوط ويرتبط بشكل تلقائي بجغرافية

---

[1] محسن،النصار، الأزياء المسرحية وأهميتها في العرض المسرحي، مجلة الحوار المتمدن،العدد 3460،المنشور بتاريخ 18-08-2011 على الرابط http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=271924 ، تاريخ التصفح: 26-11-2015.

[2] عبد المجيد، طلحة، الأزياء المسرحية بين الماضي والحاضر، مقالة منشورة بالموقع: http://rs.ksu.edu.sa/122367.html

بتاريخ: 25-11-2015، تاريخ التصفح: 11-12-2015.

[3] مراد، مراح، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران1، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون، تاريخ المناقشة: 23-01-2014، ص42.

المكان والإضاءة ووحدة الإنتاج" [1]، أي أن الأزياء المسرحية لا تصنع بمنأى عن اعتبارات الإضاءة مثلا، فالنسيج الذي يعكس الأضواء قد يتسبب في عيب بصري، و حدة بعض الألوان قد لا تناسب لون الإضاءة، مثلا إذا كان لون الزي أحمر والإضاءة ملونة بالأحمر فهناك مشكلة تقنية.

يواجه مصمم الأزياء في الكثير من الحالات صعوبات في ما يتعلق بوضع تصاميم تخدم فنيا العرض المسرحي، فالمسرحية التاريخية تفرض عليه اختيار تصاميم تميز الحقبة التاريخية ومكان الأحدث والطبقة الاجتماعية، والمسرحية المعاصرة في أحداثها تتطلب تصاميم معاصرة، أما المسرحية ذات الأبعاد الخيالية فتمنح المصمم حرية أكثر في الإبداع.

8-1 الحـلاقـة:

تنتج (ويكد Wicked) أكثر من 100 نوع من الشعر المستعار الموجه للتزيين في السينما والمسرح والتلفزيون، إلا أن الحلاقة هي الأصل في إعداد مظهر الشخصية في ما يخص الشعر، لكن في بعض الأعمال المسرحية قد يفتقد الممثل لنوع الشعر المطلوب في البعد الفيزيولوجي للشخصية التي يجسدها، و الحل هو استعمال الباروكة حيث يساعد الحلاق في وضعها للممثل، كما أن الحلاق يعمل بالاشتراك مع فنان التزيين (الماكيور)، و ذلك لارتباط الحلاقة بالماكياج واشتراكهما في نفس الموضوع (رأس الممثل و وجهه)، فيشتغل الحلاق أولا ثم يأتي دور المزين لإتمام عملية تهيئة الممثل قبل دخوله في العرض، أي تحويل مظهر الممثل إلى مظهر الشخصية على مستوى الرأس والوجه.

هذا التشارك بين الحلاقة والماكياج يجعلهما بنفس الأهمية يظهران نوع الشخصية، عمرها ومكانتها الاجتماعية، " وعلى الحلاقة بالخصوص أن تكون جذابة وممتعة

[1] حيدر، جواد العميدي، المنتج الدلالي للزي المسرحي: كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، مقالة منشورة على الرابط: https://www.facebook.com/Arts.Babylon/posts/650181584997144 ، بتاريخ: 12-05-2013، تاريخ التصفح: 23-12-2015.

للنظر وتحيل على الفترة الزمنية التي تجري فيها الأحداث.."[1]، حيث يعطي كل من لون الشعر وشكله ونوعه وطريقة تصفيفه معلومات دالة عن حياة تلك الشخصية.

أثناء بحثنا عثرنا على نص مسرحي فرنسي تحت عنوان" الحلاق وعامل الشعر المستعار" le coiffeur et le perruquier، كتب سنة 1827 بقلم المؤلفين: م م.سكريب مازير و سانت لورنت mm.scribe mazère – st-laurent، وتم عرضه لأول مرة في 15 جانفي من سنة 1834 بمسرح اللعب الدرامي بمدينة باريس[2]، ذكرنا هذا النص فقط لنعرف مدى قدم مهنة الحلاقة وصناعة الشعر وعلاقتهما القديمة بالمسرح كممارسة فنية أو كموضوع للكتابة.

9-1 الماكيـاج:

كان للأقنعة شأن كبير في المسرح الإغريقي الذي تميز غالبا بشخصياته التي تجسد الآلهة، فما كان لها أن تظهر مثل البشر العاديين، لذلك ارتدى الممثل ملابس خاصة وارتقى على أحذية خشبية تجعله أطول من الإنسان العادي، و وضع القناع فظهر على الركح بصورة غير مألوفة، إذا كان فن التزيين الحديث (le maquillage) قد حاول تعويض القناع (le masque) في المسرح فإن ذلك من وجهة النظر الفنية ما هو إلا تبادل أدوار، ذلك لأن وظيفة الماكياج هي الاقتراب من شكل الشخصية ومظهرها على مستوى الوجه والأطرف، أي تغطية ملامح الممثل غير المرغوب في ظهورها أو إبراز ملامح جديدة مطلوبة ولا يتميز بها الممثل، حيث يتم ذلك بواسطة طلاء الوجه بمساحيق التجميل و وضع تلوين لأهداب العيون وتلوين الشفاه، وهذه هي تقريبا نفس وظيفة القناع، حتى أن بعض أشكال الماكياج تسمى بالقناع.

---

[1] Le maquillage et la coiffure, article publié sur le site: http://www.theatreevangelique.com/?p=1056, 28 janvier 2009, date de consult: 24-11-2015.

[2] mm.scribe, mazère et st-laurent, le coiffeur et le perruquier,paris : pollet, librairie, edition de pièces de théatre, france 1827

في بعض العروض التي تقام في قاعات صغيرة أين لا تكون هناك إضاءة قوية ومدروسة، يمكن الاستغناء عن الماكياج، "أما في العروض الكبرى التي تقام في القاعات الكبيرة والمجهزة فيصبح وضع الماكياج ضروريا"[1].

يستطيع الماكياج أن يكون وسيلة فعالة ومؤثرة في متناول الممثل الذي يستغلها في تكوين الصورة المسرحية للشخصية، لكن الماكياج لا يستطيع أن يصنع الشخصية دون ممثل مقتدر وقد يسيء إلى جمالية التمثيل إذا كان مبالغا فيه أو غير مكتمل، هذا يعني أن الماكياج عامل مساعد وليس ضرورة أساسية أو حتمية في التمثيل، فإذا كان الممثل سيئا لن يسعفه الماكياج الرائع.

في حالات كثيرة يقوم الممثل بتنفيذ عملية الماكياج بنفسه، أمام المرآة وتبعا لدراسته لأبعاد الشخصية التي يمثلها يعمل على إبراز المنظر أو المظهر الذي يرى أنه مناسبا لتقديم الشخصية أمام الجمهور، وهو بهذا يتحمل كامل المسؤولية حيث يكون المطلوب منه تحقيق التوازن والتناسق بين مظهر الشخصية وجوهرها، وهذا أيضا ما يستلزم منه الإلمام بتقنيات وضع الماكياج وأنواعه.

للماكياج أهمية كبرى في تصوير الشخصية المسرحية، فالجمهور أول ما يشد انتباهه ويجلب نظره هو وجه الشخصية، لذلك فإن " للصورة في بعض الأحيان تلك القدرة العجيبة على تحريك أفعال النفس عند (المتلقي) وتبقى محفوظة في نفسه، ثم تعود لتتحوّل إلى أفكار خاضعة للتفسير، لقد تصرفت بعض العروض باعتمادها على الشكل، دون أن يكون للمضمون أهمية تذكر، فهذا الشكل قد يستهوي مجتمع معين ويؤثر فيه، وهنا تلعب الصورة الدور الأساسي في تأكيد جمالية الشكل، وما يثيره هذا الشكل من تجليات في نفس المتلقي " [2].

---

[1] Le maquillage et la coiffure,ref préced

[2] جواد، الحسب، عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي، موقع مجلة الحوار المتمدن، العدد: 3302، بتاريخ: 11-03-2011 19:47، على الرابط: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=250146، تاريخ التصفح: 03-08-2016.

يجب دائما إجراء تجارب مع تقني الإضاءة على الماكياج، لأن التداخل والامتزاج بين ألوانه وألون الإضاءة قد ينتج ألوانا مغايرة، لذلك على فنان الماكياج أن يكون على معرفة بمثل هذه المشكلات وأن يحتاط لها مسبقا، أثناء التمثيل وبذل الجهد البدني يتعرق الممثل تحت الأضواء الكاشفة (les projecteurs) لذلك يجب تفادي البريق على وجه الممثل وذلك باستعمال المسحوق المضاد الماص للضوء، "وفي حالة تلوين الممثل لإظهار شخصية إفريقية سمراء لا يجب نسيان تلوين الأذنين،اليدين والأصابع وحتى الساقين" [1].

يوضح فن الماكياج بشكل صوري العلاقة بين السينوغرافيا المسرحية والفن التشكيلي، إذ أن الماكيور يستعمل مختلف الألوان وأنواع الفرشاة ويستعين بالمزج، فهو أقرب إلى الرسام أمام لوحته التي هي وجه الممثل، وفي ذهنه الصورة المتخيلة للشخصية المسرحية التي يريد إنجاز مقاربة شكلية لها.

10-1 القنــاع:

القناع يمكن أن يأخذ أشكالا متعددة و يقدم شخصيات مختلفة، لكن كل الأقنعة لها إمكانية إبراز عمق الجوهر الإنساني، كما يقول جاك لوكوك Jacques Lecocq: " القناع يظهر الجوهر بوضوح و يغطي الحكاية" [2]، القناع هو الوسيلة الفنية المصطنعة التي تصرح بقوة: أنا المسرح.

إن استعمال القناع يتطلب بالضرورة معرفة معينة و فن معين حيث يقول جاك لوكوك أيضا: التمثيل بالقناع هو ليس علم دقيق ولكنه فن دقيق، وقد عبر القناع الزمن على مدى 50000 سنة ليصل إلينا، منذ أن اكتشف الإنسان قدرات التعبير الجسماني و التأثير الساحر للقناع، لكن أقنعة مسرح كوميديا ديلآرتي dell’arte هي الأكثر تأثيرا في المسرح المعاصر،

---

[1] Le maquillage et la coiffure, ref préced.

[2] Carmencita Izac Brojboiu, Coordinateur: Dr John Sbârciu, le masque dans le théatre moderne européen (de la deuxième moitié du XX siècle).. signe et symbole, Université d'Art et Design de Cluj-Napoca.

وذلك بتميز هيئات وأزياء أبطالها، كوميديا ديلآرتي فرضت فن الممثل المحترف لذلك فإن المسرح الحديث ولد في إيطاليا.

الممثل هو رمز لنفسه ينطلق من شخصيته الداخلية التي تتمظهر في متتاليات غير معرفة من الحالات والأنماط التي يمكن اعتبارها أدوارا، يجب أيضا الإشارة إلى أهمية استعمال القناع منذ القديم تعبير دقيق لهذه الرمزية.

تحت القناع يبقى الممثل هو نفسه، خارج كل أدواره، كما أن "الشخصية الداخلية" تبقى غير قابلة للعدوى بكل تلك التمظهرات التي يمتلكها، وعكس ذلك إذا تركنا استعمال القناع فسوف يصير الممثل مجبرا على تغيير هيئته الفيزيولوجية، وفي جميع الأحوال يبقى الممثل غير الذي يريد أن يكونه، كما أن "الشخصية الداخلية" تبقى مميزة عن تلك الحالات والتمظهرات.

11-1 الإكسسوارات:

يعد الإكسسوار من أهم العناصر التي تساعد على التعبير وتستعمل في الأداء من طرف الممثلين كأدوات مادية ذات اتصال بجسم الممثل مثل القلادة وساعة اليد والخاتم والنظارات الطبية أو الشمسية والعصى والقلم ..، أو منفصلة عنه مثل المزهرية والكتاب والكأس ..، وعلى العموم الإكسسوارات هي كل الأدوات الصغيرة والخفيفة الموجودة على الركح أو المحمولة من طرف الممثلين، حدّد "باتريس بافيس Patrice Pavis" في معجمه المسرحي مصطلح "إكسسوار" بأنه "مجموعة من أشياء ركحية يُحرّكها الممثلون أثناء العرض؛ بغض النظر عن الديكور والملابس، وفي كتاب "عالم المسرح L'univers du Théâtre " وضِع

الإكسسوار في مرتبة وسطى بين الديكور والملابس، نظراً لمرونته وقابليته للتحوّل إلى حدّ الالتباس من خلال سياق اللّعب والاندماج في وضعية مغايرة لوضعيته الأصلية التي وضِع لها"[1].

وعليه فإن الإكسسوار يتراوح بين أن يكون تابعا للأزياء ومكملا لها وبين أن يكون قطع ديكور صغيرة، ولكن يمكن إزالة الالتباس إذا ما جعلنا فرقا بين ما هو محمول غالبا على جسم الممثل وبين ما هو عادة موضوع بعيدا عن جسم الممثل، إلا أن كلا النوعين من الإكسسوار يشتركان في أنهما عاملان مساعدان في التمثيل وتوضيح طبيعة الشخصية، وعلى سبيل المثال عندما يحمل الممثل قلما فهذه علامة على أن الشخصية متعلمة أو مثقفة و لما يدخل الممثل حاملا لقارورة خمر فذلك يدل على أن الأمر يتعلق بشخصية السكير حتى ولو لم يكن مخمورا حينها، بينما تبقى هذه الدلالات هشة وقابلة للنقض وذلك يعود إلى أن ارتباط هذه الإكسسوارات بالممثل هو ارتباط مؤقت وغير ثابت، فحمل الشخصية للقلم قد لا يكون دالا على أنها متعلمة بل له دلالة معاكسة وهي أن الشخصية أمية وتحلم بالتعلم، كما أن دخول الشخصية بقارورة الخمر قد تدل على أن هذه القارورة تخص جارها السكير، إلى أن يوضح الحوار والأحداث أصل هذه الحالة.

12-1 الصورة المسرحية:

تشبه عين المتفرج الكاميرا في التقاطها للصور، في المسرح يشاهد المتفرج إطارا مستطيلا محددا من الأسفل بأرضية الخشبة ومن الجانبين والأعلى بالستائر، داخل الإطار تدور أحداث وصراعات الحياة المسرحية، ولقد قال العرب قديما: ليس من رأى كمن سمع ، وكما يقولون في الإعلام المعاصر أن الصورة هي أبلغ من ألف كلمة، يعبر هذا عن أهمية الصورة وسلطتها وقوة تأثيرها، وطالما كان الإنسان مغرما بالصور وهو كذلك دائما حتى أنه احترف التصوير منذ بدايات التاريخ الأولى، فترك لنا آثارا مصورة تعود إلى آلاف السنين، ثم أبدع في فن التصوير بالألوان والتجسيم بالنحت فكانت التحف الفنية الجميلة التي تمثل التراث العالمي مثل

[1] صورية، غجاتي، الصورة في المسرح، مداخلة قدمت في: الملتقى الدولي "واقع الجماليات البصرية في الجزائر"، المنعقد بـ:كلية الفنون، جامعة مستغانم،11- 12 نوفمبر 2014.

لوحة الموناليزا، وقد دفع ذلك الشغف الإنسان إلى إبداع التصوير الفوتوغرافي حتى انتهى إلى اختراع الصور المتحركة وانطلاق مسيرة السينما.

في المسرح، الصورة المسرحية هي كل ما يراه المتفرج أمامه في ذلك الإطار المحدد، إنها صورة حية فعلا، صورة مبهرة ومؤثرة وحالية (فورية)، وهذا ما يجعلها مختلفة عن الصورة السينمائية المنقولة وغير المباشرة، "وللصورة في بعض الأحيان تلك القدرة العجيبة على تحريك أفعال النفس عند المتلقي وتبقى محفوظة في نفسه، ثم تعود لتتحوّل إلى أفكار خاضعة للتفسير، لقد تصرفت بعض العروض باعتمادها على الشكل، دون أن يكون للمضمون أهمية تذكر، فهذا الشكل قد يستهوي مجتمع معين ويؤثر فيه، وهنا تلعب الصورة الدور الأساسي في تأكيد جمالية الشكل، وما يثيره هذا الشكل من تجليات في نفس المتلقي"[1]، ذلك أن كثافة الصورة التي تصنعها حركة الممثل بمشاركة عناصر السينوغرافيا، تحل محل المجاز اللغوي، وهذا يختلف عن ما هو في السينما حيث الحركة لا حدود لها، ففي المسرح توجد محددات للزمان والمكان، حيث تحدث الطفرات والقفزات فيتحول الشاب إلى شيخ في دقائق، وما ويبرر و يسمح بهذا التحول السريع هو الزمن المسرحي المختلف عن الزمن الحقيقي، فـ" هذا التطوّر في الزمن وتحّولات الشخصية صنعته عناصر السينوغرافيا"[2].

13-1 جسم الممثل وحركته داخل المحيط السينوغرافي:

إن الفرجة المسرحية تتطلب طرفين مرسل ومستقبل في صورة الممثل والمتفرج، كلاهما جسد، فإذا كان جسد المتفرج ثابتا ساكنا فإن جسد الممثل لا يهدأ في حركته المستمرة، وحتى خلال اللحظة التي يتوقف فيها جسد الممثل مظهريا تستمر الحركة الداخلية في إنجاز المهمة، مهمة تقمص الممثل لذوات شخصيات أخرى، في حالة تصير فيها ذات الممثل هي ذات الشخصية وذات الشخصية هي ذات الممثل، مثلما جاء في فلسفة سارتر في موضوع الأنا والأنا الآخر، وتكون المقابلة هنا بين جسد الممثل الذي يشخص مخلوق آخر وبين جسد المتفرج

---

[1] جواد الحسب، مرجع سابق.
[2] نفس المرجع السابق.

المندمج في حالة التلقي، حيث يشاهد المتفرج و نظره متجها ومركزا على جسد الممثل هذا الأخير الذي لا يرى المتفرج، فيبدو جليا أن جسد الممثل هو المركز الجاذب في محيط متداخل ومنسجم ومتواطئ، فالإضاءة والموسيقى والملابس والماكياج كلها عناصر تساعد جسد الممثل في أن يكون هو المسيطر والوسيط الحقيقي في عملية المشاهدة المسرحية.

" إن هذه الوساطة الفنية الملتبسة التي يقدمها الجسد من خلال التمثيل، هي التي تشخص قيمة الفرجة المسرحي، الجسد مرحلة عبور وتلاق: عبر جسد الممثل يتألم المتفرج وينتشي، يتمدد وينكمش... ثم يعبر عبر التصفيف - في لحظة بوح عفوية، شعورية أولا شعورية- ليعبر عن لحظة الاندماج الكلي مع المشهد، وهذه هي لحظة تحقق المتعة المسرحية" [1]، كما أن حياة الجسد على الركح ما هي إلا واقع مسرحي مصطنع ومهيأ ومختلف عن الواقع الحقيقي، لكنهما يكونان في تعايش مؤقت أثناء العرض حيث يتأخر الواقع الحقيقي ليترك المجال للواقع المسرحي، لا يدرك المتفرج ذلك الواقع الجسدي المتجسد إلا عبر المسافة الفاصلة بينه وبين الممثل، وعبر تحركات الجسد فوق الركح لأن الرؤية لا تكون حرة كما هو الشأن في الواقع، إنها تخضع لظروف اصطناعية فنية تغير التمثلات الواقعية" [2]، و تبقى اللحظة الوجودية فوق خشبة المسرح جزءا من زمن الواقع اليومي رغم خياليتها وتفلتها من المسؤوليات الأخلاقية والقانونية من غير المسؤولية الفنية الجمالية، فهي لحظة تشبه الحلم لكنها أقرب إلى الواقع بسبب المعايشة الواقعية والإرادية لها، ذلك أن فترة العرض هي مقتطعة من الزمن الواقعي، والحواس التي تتلقى محتوى العرض المسرحي هي نفسها التي تتلقى أمور الحياة الواقعية.

يتحمل الممثل بواسطة جسده العبء الأكبر من عملية التحويل التي تتكفل بنقل المكتوب إلى أدائي مرئي، لأنه " لا يقتصر جسد الممثل على الأداء فحسب، وإنما يحول ما يحيط به إلى فعل مسرحي وقد يحوله إلى دلالات، فيصنع هذا الجسد بكل ما يعنيه وما هو حوله

---

[1] محمد، شويكة، الجسد في المسرح، مقالة منشورة بموقع عابد الجابري، الفهرس 71- 80، ص2، على الرابط: http://www.aljabriabed.net/n76_04chuikai.%282%29.htm، تاريخ التصفح: 11-06-2015.

[2] محمد، شويكة، الجسد في المسرح، نفس المرجع السابق.

من مكان وزمان وحدث وسينوغرافيا وحكاية سيميائيات.." [1]، وعليه يمكن القول أنه ليس هناك بديل عن جسد الممثل في المسرح، بل أن الممثل يستعين بما هو خارج الجسد من وسائل مادية وغير مادية حتى يصل إلى مستوى الإقناع الفني في الأداء، هذا الإقناع هو العامل الذي يرتقي بالمتفرج إلى درجة تقارب تصديق ما يشاهده، ويجعله في حالة من الإعجاب والتفاعل مع العرض.

يختار المخرج ممثلا معينا لأداء دور معين، لكنه قد يخطئ في الاختيار لأسباب عدة، منها أنه مضطر لهذا الاختيار لعدم توفر البديل، أو أنه يجهل وجود ممثلين أقدر من الذين هم أمامه، لكن اللوم والعتاب والنقد اللاذع الذي قد يصل إلى حد الرفض من طرف الجمهور والنقاد كل هذا يتحمله الممثل بالدرجة الأولى، ولتجنب هذا يلجأ الممثل إلى استغلال جميع قدراته الصوتية والجسمانية، وهنا تدخل على الخط الخبرة والمعرفة والذكاء وسعة الخيال، لأننا لا نتكلم هنا عن جمال الجسد أو قبحه ولكننا نتكلم عن جمال ما يقدمه هذا الجسد فوق الخشبة.

إن المؤلف أثناء كتابته للنص هو يكتب جسده، والمخرج بينما هو يعالج النص دراميا هو يسترجع خبراته الجسدية، وعندما يأتي دور الممثل فهو يستعمل جسده وخبرات أجساد أخرى، فتتراكم هذه الخبرات الحياتية المجسدة و تمر عبر الممثل لتخرج عملا مسرحيا غنيا بالمعاني والدلالات.

يستأثر الجسد البشري بجمال خاص لا نظير له في المخلوقات الأخرى، وإذا كان للممثل جسد جميل فذلك سوف يساعده في إجادة دوره وتكون أمامه فرص كثيرة للاختيار، وكما في الحياة الواقعية، كل يلعب دوره أي أن جميع الممثلين باختلاف أجسادهم يجدون لهم أدوارا تناسبهم، " قد لا يجادل المرء في أن الجسد يحقق على الخشبة لذة المتفرجين، كل حسب ميولاته وقدراته على التذوق الجمالي، للجسد مباهجه ومفاتنه، لم يعد الجسد في العصر الراهن،

[1] جوزيت، فيرال، المسرحانية وخصوصية اللغة المسرحية، تر: صالح راشد، القاهرة: مجلة فصول، مجلد 14، عدد 01، مصر 1995.

لا سيما في الحضارة الغربية، يخضع لأخلاقيات التحريم بحدة خصوصا على مستوى الغرائز المكبوتة، تقر العلوم الإنسانية بأن هناك صعوبة بالغة في فصل النفسي عن الجسدي" [1]، فلا يمكن تجاوز الجسد أو إلغاءه والتغاضي عنه، لأن المسرح بالدرجة الأولى هو تجسيد وحركة ومشاهدة وكل من هذه المفاهيم يحيل إلى الجسد.

تظهر جماليات الجسد فوق الركح إذا كان العرض المسرحي إيمائيا أو راقصا، فتكون الحركة في هذه العروض مكثفة و مدروسة وذات دلالات مختلفة، إذ " أن الكثير من المسرحيين من مواكبي الحداثة في هذا المجال اتخذوا من السينوغرافيا فضاء واسعاً في الإفصاح عن قيم جمالية، ونجد هذا واضح في الكثير من العروض فن البانتوميم أو فن الدراما دانس.." [2].

إن العروض المسرحية التي تعتمد على جسد الممثل بشكل يكاد يكون كليا هي عروض قليلة، مثل العروض الراقصة والـ وان مان شو و "المداح" أو "القوال"، حيث يستغني الممثل عن الكثير من الوسائل المادية في الأداء، و يركز على الصوت والحركة والخيال، أما في العروض التي تحافظ على التقاليد المسرحية فلا بد من وجود بيئة سينوغرافية مناسبة تحتضن الشخصيات وتدور بها الأحداث، هذا المحيط من الموجودات المادية المرئية والمساعدات السمعية البصرية، بقدر ما هو متعاون وإيجابي و ضروري فهو يخطط حدودا ومساحات ومستويات متاحة لحركة الممثل، أي أن فضاء الركح ليس كله في متناول الممثل إذ أن جزء كبيرا منه يشغله الجانب المعماري والديكورات، وما يتبقى من مساحات هو عبارة عن ممرات ومربعات محجوزة لحركة الممثلين، هذه الحركة يجب أن توضع بصورة مدروسة وبطريقة محكمة، فأي خطوة زائدة أو ناقصة قد تجعل الممثل يصطدم بإحدى القطع المادية أو تكون حركته غير مكتملة.

عندما نتكلم عن الممثل فنحن نتكلم عن مفهوم البطولة أو الشخصية الرئيسية في المسرحية، وهنا تقول الدكتورة نوال بن براهيم :"...خلق المسرح المعاصر

[1] محمد، شويكة، الجسد في المسرح، مرجع سابق.

[2] علي، العبادي، جماليات خطاب سينوغرافيا الجسد في العرض المسرحي، مجلة الفرجة :http://www.alfurja.com/12/?p=8596، فرع: نقد و دراسات، بتاريخ:05 -09- 2014، تاريخ التصفح: 13-05-2015.

لنفسه فضاء فكرياً رفض المسلمات القديمة والتقاليد الفنية الكلاسيكية والحديثة التي تمتلك أسساً واضحة تميز بعضها عن البعض، ودخل مرحلة تاريخية أخرى تساير التطور التكنولوجي والإعلامي والتجاري والاقتصادي، وبدوره قوض المفهوم التقليدي للبطل، بل أصبح من الصعب الحديث عن مفهوم الشخصية بالمعنى المتعارف عليه، لأنها أصبحت ظلالاً تتخبط في المضامين الجزئية والأحداث المتشرذمة، وتعتمد كل اللغات الشفوية والحركية والتشكيلية والموسيقية"[1].

ما يهمنا في هذا القول هو أن مفهوم الشخصية في المسرح المعاصر لم يعد كما كان في المسرح الكلاسيكي والقديم، و تبعا لذلك تطورت تقنيات التمثيل، صار الممثل متحررا أكثر وغير مجبر على تحمل جميع أعباء ومتطلبات العمل الدرامي المسرحي بفضل وجود زخم كبير من الوسائل المساعدة، فكل قطعة - مهما كانت صغيرة- لها دورها ومبرر وجودها وهي تشارك الممثل في تحسين الأداء المتكامل، أي أن السينوغرافيا جعلت الممثل متفرغا لإجادة الأداء بل وفرت كل الأجواء المناسبة لتظهر الشخصية بصورة واضحة ويكون التمثيل بأكثر جمالية.

هذا لا يتعارض مع رؤية المخرج الإنجليزي بيتر بروك " الذي نظر إلى المسرح على أنه مساحة فارغة يتوجب ملأها ولكن لم يهتم بالكلمة ودورها مثل اهتمامه بالحركة والفضاء" [2]، هذا يعني إعطاء أهمية كبرى للأداء التمثيلي واستغلال الممثل للمساحات الفارغة، وقد يحيل مفهوم المساحة الفارغة إلى الاستغناء عن السينوغرافيا أو إبعادها والاعتماد فقط على التمثيل، رغم أن " أصحاب تيار ما بعد الحداثة لا يؤمنون بوحدة النص ولا الانسجام بين أجزاءه و وحداته اللغوية منها أو الصوتية، وكذلك الحال مع الممثل إذ صار ينظر له لا باعتباره العنصر

---

[1] نوال، بن براهيم، تجليات البطل في العمل المسرحي، مقالة منشورة : مجلة الدوحة، العدد 56، مارس2013، على الرابط http://www.aldohamagazine.com/article.aspx?n=6F4061EF-0B1E-4867-AE3A-2E6C0FDF0F80&d=20130301#، تاريخ التصفح: 31-12-2015.

[2] حسين، الأنصاري، الإثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب و فضاء العرض: الأكاديمية العربية المفتوحة، قسم الفنون والدراسات النقدية.

الرئيسي في الأداء الذي تتمركز حوله الدراما، بل على أساس أنه أداة من أدوات التشكيل الحركي للعرض الذي أصبحت تتحكم به السينوغرافيا بل تهيمن على تكوينه العام، واقتصرت مهمة الممثل بمساهمته في إشغال جانب من اللوحة المسرحية أو ملء الصورة البصرية داخل الإطار المسرحي.."[1]، والمسرح المعاصر يبدو أنه يتماشى مع هذا الرأي الأخير، وذلك بالتواجد المكثف في أغلب العروض المسرحية لمختلف عناصر السينوغرافيا واندماج الممثل و تكيفه معها، كما يبدو أن الاختلاف أو الخلاف مستمر بين أنصار أصالة المسرح(الاعتماد الكلي على التمثيل) وأنصار التطوير والتحديث(إشراك السينوغرافيا في العرض).

إذا كانت الجمالية هي المبتغى في العرض المسرحي فيما يخص الشكل، فإن السينوغرافيا جاءت لدعم هذا التوجه، إذا كان المطلوب وجود مكتب و كرسي على الخشبة فالاختيار الأسهل والتلقائي هو إحضار طاولة خشبية و كرسي معدني مثلا، لكن هناك الحل الفني المبتكر، مثل ذلك المشهد المصور من تصميم الفنان السريالي سلفادور دالي: كاتب يجلس إلى مكتبه، لكن الكرسي لم يكن سوى جسد ممثلة في وضعية الحبو (تعتمد على كفيها بذراعين مستقيمين وعلى ركبتيها ورأسها إلى الأسفل)، والمكتب كان جسد ممثلة ثانية في وضعية الشقلبة الثابتة (بطنها في الأعلى وهي تعتمد على كفيها وقدميها)، حل جمالي لامع وإن كان تنفيذه يستلزم من الممثل قدرات بدنية مرتفعة ولياقة وليونة عالية.

يمكن بواسطة الممثل الدلالة على المكان، إذا ظهر الممثل بلباس أبيض تتخلله خطوط سوداء متوازية، سيفهم المتفرج مباشرة أن الأمر يتعلق بالسجين (الشخصية) وبالسجن(المكان)، وبعد ذلك يشاهد الممثل وهو يخط العلامة الخامسة على الجدار، سوف يفسر ذلك بأنها السنة الخامسة لهذا السجين (الزمن)، وذلك كله دون كثير من الإصرار على إظهار بعدي الزمان والمكان وحال الشخصية.

يجب أن نشير هنا إلى عمالقة المسرح العالمي الذين اهتموا بشكل مركز على إعداد الممثل من أجل صناعة عرض مسرحي قوي، على غرار ستانسلافسكي الذي

---

[1] نفس المرجع السابق.

اشتهر بمنهج تحضير الممثل من الداخل أي الإعداد النفسي للقيام بدور معين، فقد طرح مايرهولد من خلال منهج البيوميكانيك ، ما أسماه بممثل المستقبل كمصطلح لتدريب الممثل وإعداده "مستخدما الكثير من المصادر المتنوعة لإغناء منهجه كالسيرك، الميوزك هول، الجمناستيك، المسرح الصيني والياباني القديم، وكذلك العلوم كالتايلرية وخاصة في مجال الحركة والإنتاجية وأهميتها في اقتصاد الحركة في المسرح ونظرية الانفعالات لعالم النفس وليم جيمس وأفكار بافلوف في الانفعالات الشرطية مما أوجد الكثير من الأساليب والتمارين المهمة لتدريب الممثل"[1].

المبحث الثاني: الفضاء والمكان في المسرح.

2-1 التداخل الإشكالي بين مصطلحي الفضاء والمكان في المسرح:

لم يعرف الإغريق لفظة (الفضاء) وقد وجدت في اللغة اللاتينية حيث كتبت هكذا (spatuim) ومنها أخذ الإنجليز لفظة (space) وأخذ الفرنسيون لفظة (espace)، ولا يعرف الإغريق لفظة تدل على المكان أيضا لكنهم عرفوا لفظة (topos) والتي تعني الموقع[2]، وهذا يدل على أنه لم يكن لهم تصور حول مفهوم الفضاء، بينما يكتسح هذا المصطلح كتابات الغربيين من المحدثين في الأجناس الأدبية كالشعر والرواية والمسرح، هؤلاء الذين قدموا مصطلح الفضاء على مصطلح المكان إذ " يشيع مصطلح (الفضاء) عند النقاد الغربيين الذين يعنونون به كتبهم ومقالاتهم، في حين يظهر مصطلح (المكان) على استحياء، لأداء غايات

---

[1] فاضل، سوداني، قراءة في كتاب د.فاضل الجاف "فيزياء الجسد..مايرهولد ومسرح الحركة والإيقاع"، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام - الشارقة 2006، على الموقع:
ttp://elaph.com/ElaphWeb/Culture/2007/10/268380.htm#sthash.MwM2BPU9.dpuf، تاريخ التصفح: 05-07-2015.

[2] نصيرة، زوزو، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر: مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر ببسكرة، الجزائر، العدد 6.جانفي2010 ، ص4.

يرتضيها أصحابها، أما العرب فلا يصطنعون مصطلح (الفضاء) في كتاباتهم النقدية بخاصة، إنما يحتل مصطلح (المكان) عندهم مقاما طباعيا أكبر" [1].

حدث الالتباس بين مصطلحي الفضاء والمكان في المسرح نتيجة عملية الترجمة إلى اللغة العربية من اللغات الأوروبية مثل الألمانية والفرنسية والإنجليزية، وكذا كثرة المرادفات للكلمة الواحدة في اللغة العربية، وقد جاء في معجم (لسان العرب) لابن منظور كتعريف للمكان: "الموضع والجمع أمكنة وأماكن، وهو الفضاء غير الفارغ والمحدود، أي المسكون فيزيائيا وجسديا"[2]، أما الفضاء فيعرفه بأنه:" الأرض البوار الشاسعة والفارغة أو ما اتسع من الأرض" [3]، كما يذكر الفراهيدي الفضاء في كتاب العين فيقول " ..الفضاء: المكان الواسع .." ويوافق هذا القول جبران مسعود في معجمه الرائد حيث يعرف الفضاء بأنه الخلاء والاتساع وهو صفة للمكان، أي أن الفضاء صفة للمكان و ليس هو المكان بحد ذاته [4].

في حين يعرف الفرنسي باتريس بافيس(patrice paves) في قاموس المسرح المكان المسرحي(le lieu théâtral) بأنه:" المكان الذي فيه العرض، سواء كان ذلك مسرحا مكشوفا بالهواء الطلق، أو في مدرسة أو خان..، أما الفضاء المسرحي الذي تقابله كلمة (espace théâtral) وهي تطلق على المكان الذي يطرحه النص، ويقوم القارئ بتشكيله في خياله وعلى المكان الذي نراه على الخشبة ويدور فيه الحدث وتتحرك الشخصيات" [5] ، وبطبيعة الحال "هناك فرق بين الفضاء الدرامي الذي يطرحه المؤلف في النص المسرحي وبين الفضاء المسرحي المرئي والمجسد على خشبة المسرح" [6].

---

1 نفس المرجع السابق، ص4.

2 أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور، لسان العرب، ج13 ، دار صادر، بيروت.

3 أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور، نفس المصدر السابق.

4 أنظر كريم، رشيد، المكان..الفضاء..الحيز:مجلة عمان، عمان، العدد 42، جانفي،1999.

5 أكرم، اليوسف، الفضاء المسرحي "دراسة سيميائية": دار مشرق-مغرب، دمشق، 1994.

6 بشار،عبد الغني العزاوي، الفضاء الدرامي في النص المسرحي، مجلة الأكاديمي، الموصل، العراق، العدد 45، ص216.

من بين ما سبق من تعريفات للمكان المسرحي والفضاء المسرحي والفرق بينهما، سوف نعتمد التعريف الأخير الذي قدمه باتريس بافيس، ذلك أنه يوضح ببساطة الفرق المذكور بين المصطلحين، ويزيل اللبس الحاصل بين مفهوميهما، حتى تكون الدراسة منسجمة من حيث المصطلحات المسرحية، فالمكان المسرحي إذن هو ذلك المكان المادي الموجود والذي تم اختياره لتقديم العرض فيه، والفضاء المسرحي هو ذلك الفضاء الذي يتعايش معه الجمهور ويراه ويسمعه أثناء تقديم العرض المسرحي على الخشبة، وسوف نحاول في هذا البحث توضيح مفهوم كلا المصطلحين بشكل أوسع.

2-2 الفضاء المسرحي:

هو" الفضاء الذاتي المستقل الذي لا يتقيد بقوانين الوجود ، وهو يتميز عن الفضاء في الحياة العادية ، فهو فضاء منظم يدور داخل فضاء المسرح" [1].

ينقسم الفضاء المسرحي إلي قسمين داخلي، وخارجي، فالفضاء المسرحي الداخلي: "هو الفضاء المنظور الذي يشاهده المتلقي علي خشبة المسرح، وهو فضاء النص الدرامي الحتمي الذي حدده المؤلف سلفاً أثناء كتابة النص، وفيه تدور عملية التمثيل أمام أعين الجمهور، أما الفضاء المسرحي الخارجي فيكون خارج إطار الرؤية البصرية المباشرة وتحدث فيه أحداثا ذات أهمية قصوى لها تأثير على تطور الصراع الدرامي، وتسهم في إثارة ذهن المتلقي (قارئاً / مشاهداً) من خلال محاولة ربطه بين الداخل والخارج في العمل الدرامي" [2].

1-2-2 الفضاء الدرامي:

عند قراءة نص مسرحي معين، وبواسطة توجيهات مقصودة من طرف الكاتب، وإشارات وعلامات وملاحظات، ينطلق خيال القارئ في تشكيل ما يسمى بالفضاء الدرامي، أي تشكيله ذهنيا، وبناءه خياليا، وطبيعة هذا الفضاء هي طبيعة مكانية، أي الأمكنة المتخيلة من قبل

---

[1] حنا، سولينكوف، تر: محمد لطفي نوفل، المرأة والفضاء المسرحي: مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون ، وزارة الثقافة المهرجان الدولي للمسرح التجريبي 12، القاهرة، 2000 ، ص17.
[2] أنظر نفس المصدر السابق، ص 19.

القارئ حسب ما جاء في النص، أو " كما تقدمه الحبكة الدرامية كمجموعة انتقالات مكانية مثل ما هو الأمر في المسرح الإليزابيثي، أو فضاء ثابت مثل ما كان في التراجيديا الإغريقية" [1]، وبعبارة أدق يمكن القول أن الفضاء الدرامي هو ذلك الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي.

يعتمد الفضاء الدرامي في وجوده على النص الدرامي المكتوب للمسرح، وإذن فهناك مفهومان: المسرحة والدرامية ، فالمسرحة هي كل ما يدور بين الممثلين و ما يجري بينهم وبين الجمهور، أما الدرامية " فإنها تشير إلى شبكة العوامل التي تساعد على خلق العالم المتخيل" [2]، وعليه فإن الفضاء الدرامي هو " فضاء لفظي بامتياز، وهو فضاء لا يوجد إلا من خلال الكلمات المطبوعة في كتاب، فهو لذلك يتشكل كموضوع للفكر الذي يبدعه المؤلف الدرامي" [3].

إذن فالفضاء الدرامي يتمثل في ما يطرحه النص، ويشكله خيال القارئ بعد ذلك، ولهذا الفضاء وجهان هما:

- فضاء درامي داخلي: هو فضاء منظور، مباشر وحتمي كما أراده المؤلف أن يكون أثناء كتابته للنص، أي أنه فضاء موجود مسبقا ولا دخل للمتلقي في صياغته.
- فضاء درامي خارجي: و هو يعتمد على تلقي المشاهد للحوار المسرحي وتحويله إلى تخيل أحداث وتصورات ذهنية لم تكن منظورة ولا مباشرة.

من ميزات الفضاء الدرامي أنه لا يصاغ من طرف واحد، بل يشارك في صياغته المؤلف بواسطة صناعته للحوار المثير للتفكير والتأمل، وكذلك من طرف المشاهد الذي يساهم بتخيلاته في إيجاد هذا الفضاء، أي أن "الفضاء الدرامي يشكّل من خلال مزج

---

[1] بشار،عبد الغني العزاوي، الفضاء الدرامي في النص المسرحي، مرجع سابق ، ص216.

[2] أدريان، بيج، تر: مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، موت المؤلف المسرحي، مراجعة نهاد صليحة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الخامس، مصر 1993،ص 27.

[3] أكرم،اليوسف، الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، مرجع سابق .

المشاهد مع المتخيل لتوليد تفاعل يسمى بالخيال، والفضاء لا يكون صورة للعالم الواقعي بل صورة الصورة، وما يحاكيه هو واقع متخيل للفضاء الدرامي" [1].

2-2-2 الفضاء الدرامي والبعد اللغوي:

أثناء قراءة النص المسرحي، ترتسم صورة مكانية في ذهن القارئ فتكون هذه الصورة بمثابة فضاء دراميا، حيث ينتج هذا الفضاء الدرامي عن تصورات القارئ التي يبنيها بواسطة قراءته للحوار بين الشخصيات، وكذا تلك الإرشادات والملاحظات ذات المدلول المكاني-الزماني التي دونها الكاتب، و تبقى هذه الصورة متعلقة بكل قارئ للنص المسرحي أو كل مشاهد له، أي أنها صورة فردية وخاصة [2] ، و عليه فهذا التصور للفضاء الدرامي أصله لغوي، لأنه ناتج عن قراءة إرشادات المؤلف أو من خلال الحوار الدائر بين الشخصيات.

إن تشكل الفضاء الدرامي بواسطة الكلمات يجعله يشمل كل التخيلات والتصورات المكانية التي يمكن للغة التعبير عنها، كما أنه يتوجب على المؤلف أن يعتني بالمعطيات اللغوية التي تساهم في هندسة الفضاء الدرامي والتي تتكفل بإبراز الجانب البصري، وذلك بغية تحقيق مطلب الخطاب المسرحي و ليس فقط مراعاة الدلالة اللغوية السمعية، وهذا ما يستلزم من الكاتب المسرحي أن يبدع في ابتكار الأساليب المناسبة لكتابة النص المسرحي الناجح، إذ أن لغة النص هي الضمانة الأولى التي يمكن من خلالها الحكم على مدى نجاح العمل المسرحي.

يعتمد المخرج بشكل كبير على ما جاء في النص من إرشادات وملاحظات هي من إبداع المؤلف، هذا الأخير الذي عليه امتلاك معرفة التقنيات البصرية وأن تكون له رؤية تمكنه من " فهم إيقاع الصورة والحدث على خشبة المسرح" [3].

---

[1] مصطفى، فاروق عبد العليم، الفضاء الدرامي وآلية بناء المعنى-قراءة في مسرحيات توفيق الحكيم أهل الكهف ونهر الجنون والطعام لكل فم: كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، مصر، ص8.

[2] أنظر: بشار،عبد الغني العزاوي، الفضاء الدرامي في النص المسرحي، مرجع سابق ، ص218.

[3] سوداني، فاضل، بصريات الجسد في فضاء الطقس المسرحي: مجلة المهاجر، السنة الأولى، العدد5، 2005.

3-2-2 الفضاء الدرامي و بعدي الزمن والمكان:

الفضاء الدرامي هو " فضاء- زمن محدد في امتداده المكاني، وهو كذلك في امتداده الزماني، وإذا لم يكن محصورا في مبنى معين فهو يختفي بمجرد انتهاء زمن العرض، فالشارع على سبيل المثال إذا تحول إلى فضاء مسرحي فترة، فإنه يعود إلى وظيفته الحياتية بمجرد انصراف الممثلين " [1]، حيث يبنى الفضاء الدرامي ذهنيا بواسطة التتابع الزمني للمشاهدة، و يمثل الزمن عامل أساسي في صياغة الفضاء في بعده المكاني، فاحتمالية وقوع حدث ما والقدرة على قياسه تعود أهميتها إلى الزمن، حيث يستمر هذا الزمن في الحاضر بالنسبة إلى الحدث أو الفعل المسرحي الذي يكون بصيغة: الآن/دائما، لذلك يمكن وصفه بالفعل الفضائي ذي الوظيفة التواصلية، ليصير هذا الزمن هو نفسه زمن الخطاب، الذي يتميز بالديناميكية و الاستمرار وعدم تكرار لحظاته التي تتحرك في الفضاء، كما " تعتمد الزمانية على التجزئة المكانية حتى يتم نظام التعاقب الزماني-المكاني أي الفضاء، و تصاغ بالتالي الأرضية التي تتنزل في إطارها البنيات السردية" [2].

4-2-2 الفضاء الدرامي والبعد الرمزي:

إن الفضاء الدرامي ليس فضاء فارغا أو مستقبلا لجملة من الرموز، بل هو فضاء "فيه أطر محدودة تنطوي هذه الأطر على الشخصيات وشبكة علاقاتها وجملة أفعالها أو حركاتها" [3]، وهو أيضا فضاء منتج إذ أنه يشكل هذه الرموز المسرحية، باعتباره الموقع الذي تدور فيه الأحداث.

---

[1] آن، أوبرسفيلد، تر: حمادة إبراهيم، مدرسة المتفرج، القاهرة: وزارة الثقافة، المهرجان الدولي للمسرح التجريبي، 1994.

[2] ينظر في: بشار،عبد الغني العزاوي، الفضاء الدرامي في النص المسرحي، مرجع سابق، ص221.

[3] نديم، معلا، الفضاء الدرامي حين ينتج المعنى، مجلة الكويت الإلكترونية، العدد 274، بتاريخ: 04-09-2006، تاريخ التصفح: 18-11-2015 على الرابط: http://www.kuwaitmag.com/index.jsp?inc=5&id=774&pid=2558&version=33.

يمكن هنا طرح عدة أسئلة مهمة إذ " أن مرونة الإخراج المعاصر تثير السؤال الذي لا ينفك يوجه إلى المتفرج، أين يجري الحدث؟ في أي فضاء ؟ هل الرموز المسرحية في هذه الحالة تكتسب دلالاتها ؟ ما أساس تشكيل الفضاء؟ هل الفضاء هو الذي يشكل الرمز؟، إننا نجد أنفسنا مضطرين لأن نتحول من فكرة الفضاء بوصفه شكلا فارغا ومجرد وعاء محتوي على الرموز إلى فكرة الفضاء بوصفه أساس تشكيل الرموز" [1].

يتولى الفضاء الدرامي توضيح النص الدرامي وما جاء فيه من أحداث، حيث يستمر النص في تفكيك لغة الاتصال المعتادة بغية بناء لغة مختلفة تعتمد على الأعراف الثقافية والاجتماعية والتاريخية، أي أن الفضاء الدرامي هو مظهر لتفاعلية النص، وهو كذلك وصف لمضمون النص وأحداثه.

لقد شغلت قضية الرمز في المسرح عموما النقاد والدارسين فكانت البداية مع ظهور علم السيمياء الحديثة، الذي يهتم بدراسة العلامات والإشارات والرموز انطلاقا من مبدأ الدال والمدلول الذي جاء به عالم اللسانيات السويسري فرديناند دي سوسير (1857-1913)، رغم الأفكار المتناثرة التي وجدت في التراثين العربي و الغربي حيث نشأ هذا العلم في أوربا وفي أمريكا في نفس الفترة تقريبا، أطلق دي سوسير اسم السيميولوجيا على هذا العلم الجديد حيث وصفه: "بالعلم الذي يبحث في أنظمة العلامات لغوية كانت أو أيقونية أو حركية، وبالتالي إذا كانت اللسانيات تدرس الأنظمة اللغوية فإن السيميولوجيا تبحث في العلامات غير اللغوية التي تنشأ في حضن المجتمع.."[2].

في نفس الفترة كان العالم الأمريكي شارل سندرس بيرس (1914-1839) يشتغل على نظرية جديدة أطلق عليها اسم السيميوطيقا وهي كما يراها مؤسسها: " بمثابة العلم الكلي للسمات الذي يشمل كل السمات وهي غير السمات اللسانياتية، إذ لم تغدُ اللغة إلا مجرد نقطة في فضاء رحب تتحكم فيه إمبراطورية السّمات البصرية مثل :الألوان، العلامات،

---

[1] آن، أوبرسفيلد، تر: حمادة إبراهيم، مدرسة المتفرج، مصدر سابق.

[2] فردينان، دي سوسير، تر: يوسف غازي، مجيد النصير، محاضرات في الألسنية العامة، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986، ص27.

الإشارات العامة، إشارات المرور، الشعارات، الرايات.."[1]، وقد حدد بيرس ثلاثة أنواع للعلامة من منطلق العلاقة بين الصورة والموضوع :العلامة الإيقونية، العلامة المؤشرية والعلامة الرمزية[2] :

- العلامة الإيقونية icône : تقوم العلاقة فيها بين الصورة (الدال) وبين الموضوع (المشار إليه) على مبدأ التشابه.

تقوم الأيقونة على علاقة المشابهة، إنها تعبر عن موضوعها عبر نوع من التماثل بين الدال وموضوعه، ويتعلق الأمر في الحقيقة بمفهوم عام، لأن كل شبه بين علامة وموضوعها يمكن أن يكون بالضرورة كافيا للحديث عن علاقة أيقونية، وهكذا فكل شيء أيا كان، شخصا أو شيئا، أو وضعية يمكنه أن يكون أيقونة، ما دام فيه علاقة شبه وتماثل وما دام هذا الشيء ذاته قد استخدم علامة.

- العلامة المؤشرية index: وتقوم العلاقة فيها بين طرفيها على أساس العلية أو السببية (الدخان-النار).

للمؤشر علاقة مباشرة بموضوعاته، ويتم تحقيق هذه العلاقة عموما من خلال ظاهرة التقاربية، وهكذا فطرق الباب يؤشر بوجود شخص في الخارج، والإشارات الإحالية كالضمائر والمفاعيل المطلقة.

- العلامة الرمزية symbole : تمر فيها العلاقة بين الطرفين: الصورة-الموضوع.

في هذا السياق يمكن أن تكون العلاقة بين الدال والمدلول تواضعية وليست معللة، ويمكن اكتساب المعنى بذلك عبر شبكة من المعارف المشتركة بين المتخاطبين.

وبهذا انطلقت الأبحاث والدراسات من طرف تلاميذ هاذين الرائدين(دي سيوسير-بيرس) فكان بيتر بوغاتيريف أحد أوائل الشكلانيين الروس الذين وضعوا أسس "الدراسة السيميولوجية للمسرح"، خاصة لما أشار إلى أن "المسرح يغير بصورة حاسمة كل

[1] عبد المالك، مرتاض، نظرية النص الأدبي، ط2، دار هومه، الجزائر، 2010، ص158.

[2] فواز، معمري، قراءة سيميائية في مسرحية الطاغية لـ محمد غمري، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، 2013-2014.

الأشياء وكل الأجسام التي تتحرك فيه ويمنحها طاقة دلالية عالية، وقد تكون أهميتها دون ذلك في الحياة اليومية، في المسرح الأشياء التي تلعب دور العلامات تكتسب طوابع لم تكن تتمتع بها في الحياة الفعلية"[1].

3-2 الفضاء السينوغرافي:

يرى الدكتور حسين التكمجي أن السينوغرافيا المسرحية تعني فقط ما هو بصري فوق الخشبة إذ يقول " أعتقد أن السينوغرافيا تهتم بالجانب البصري دون السمعي، ذلك أن الجانب السمعي إن كان موسيقى أو مؤثرات صوتية أو كلمات ممكن أن تحقق استجابة أو تحقق صورة بصرية متخيلة في ذاكرة المتلقي، لكنها غير حقيقية كونها غير مرئية على الخشبة، فهي عبارة عن صورة مجردة لا يشترك كل المشاهدين بالصالة فيها بذات الصورة وإنما يعود ذلك لكل فرد في الصالة، من حقه تخيل صورة مجردة تختلف بالكلية عن الذي يجلس بقربه، فصوت القطار قد يحيلنا للمحطة، أو لشكل القطار لكنه غير متوافر عل الخشبة وهنا يمكن القول أن الموسيقى والمؤثرات الصوتية تقوم بنظام الإحالة إلى زمان ومكان غير محددين، في حين أن مهمة السينوغرافيا تقوم على الجانب البصري، أي كل ما يسقط على شبكة العين من صور تطرحها الخشبة المسرحية" [2].

يبدو هذا الرأي صائبا إلى حد بعيد، لكن صواب هذا الرأي مرتبط بانفصال واستقلالية هذه العناصر البصرية والسمعية بعضها عن بعض، وهذا غير مطلوب في سينوغرافيا العرض المسرحي، بل يجب أن تكون هذه العناصر مرتبطة و متداخلة و متضافرة في سياق عام، و ذلك لتأدية وظيفة جمالية موحدة بطريقة منسجمة، إذ أن تلك الصور المتخيلة والناتجة عن مؤثر سمعي هي صور ذات علاقة عضوية بما يشاهد فوق الخشبة، أي أنه لا يمكن تفسيرها أو

---

[1] سيمياء المسرح، تر: محمد، عبد الحي، مقالة منشورة في موقع مجلة المشاهد، على الرابط: http://www.mushahed.net/vb/showthread.php?t=45405، بتاريخ: 21-03-2014، تاريخ التصفح: 20-09-2016.

[2] حسين، التكمجي، التأثيث السينوغرافي في العرض المسرحي، مقالة منشورة بتاريخ 30-10-2012 على الرابط: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=413477 تاريخ التصفح: 21-12-2015.

تبريرها إلا بما يحدث أمام أعين المتفرجين، فصوت القطار الذي يحيل إلى المحطة أو إلى شكل القطار هو مثل الضوء المنتشر من خلال النافذة التي تتوسط جدار الغرفة وكل ذلك نراه فوق الخشبة، لكن ذلك الضوء يحيلنا إلى الشمس و شدته أو خفوته يحيلنا أيضا إلى حالة الطقس بالخارج، في حين يعلم المتفرج أن وقت العرض المسرحي الذي يتابعه يكون ليلا حيث الشمس غائبة، و نعود إلى جدار الغرفة حيث لا سقف هناك، لكن المتفرج يربط منطقيا بين وجود الجدران والأبواب والنوافذ بوجود السقف الذي لا يراه، إذن القضية كلها قضية إيهام و خداع سمعي بصري لتحقيق الوظيفة الجمالية للسينوغرافيا المسرحية.

كما يقول الدكتور جميل حمداوي " السينوغرافيا علم وفن يهتم بتأثيث الخشبة الركحية، ويعنى أيضا بهندسة الفضاء المسرحي من خلال توفير هرمونية وانسجام متآلف بين ما هو سمعي وبصري وحركي، ومن ثم، تحيل السينوغرافيا على ماهو سينمائي بصري ومشهدي من جسد وديكور وإكسسوارات وماكياج وأزياء وتشكيل وصوت وإضاءة" [1].

إن مقولة الدكتور حسن التكمجي رغم بريقها المنطقي إلا أنها بعيدة عن الموضوعية والواقعية، ذلك أن كل العناصر البصرية الموجودة على الركح لا يمكن فصلها عن العناصر الأخرى ذات الطبيعة السمعية، فعند فتح باب الغرفة يصدر الباب صوتا مسموعا، و عند جر الكرسي خلف الطاولة يكون لذلك الفعل صوت، كما نسمع صوت اصطدام المزهرية بالأرضية عند سقوطها، وكذا كل حركة يقوم بها الممثل يصاحبها صوت ما، و هي مقولة تصح في حالة واحدة فقط في ما إذا كان العرض المسرحي موجه إلى فئة الصم البكم أو بعض العروض الإيمائية تماما والصامتة، كما هي الحال في المسرح الإذاعي المسموع فقط، فالفضاء السينوغرافي إذن هو فضاء مشهدي يتضمن جميع العناصر البصرية والسمعية التي تدخل في تشكيل المشهد المسرحي.

---

[1] جميل، حمداوي، السينوغرافيا المسرحية، مقالة منشور بموقع ديوان العرب بتاريخ: 14-04-2008 على الرابط: www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=13603 ، تاريخ التصفح: 15-12-2015.

يقـول بول شؤول: ".. وكلاماً ثانياً على الطريقة التي تصوغ البنية العامة، في أن مجمل هذه العناصر (البشريـة والشيـئية) المسرحية تتحرك تحركاً مرئياً ومسموعاً أي مشهدياً على امتداد العرض، لتؤلف نوعاً من المعمارية العامة للمسرحية في معمارية الحركة..."[1].

لكنه فضاء يمتد إلى حدود امتداد المرئي والمسموع فوق خشبة المسرح وخصوصا في حالة العروض في الفضاءات المفتوحة، حيث يكون مدى الرؤية ممتدا إلى مئات الأمتار فيشاهد أشخاص العرض المسرحي كما يشاهدون تحركات الحياة الواقعية، و يسمعون مختلف الأصوات الصادرة من مكان العرض، و عليه يمكننا تقسيم الفضاء السينوغرافي إلى قسمين مكونين: فضاء سينوغرافي مرئي و فضاء سينوغرافي مسموع، و هذا تقسيم وظيفي حسب طبيعة كل فضاء.

1-3-2 الفضاء المرئي:

هناك من الدارسين و حتى من الممارسين للمسرح من يرى أن السينوغرافيا تعني فقط العناصر المرئية التي تشكل الفضاء السينوغرافي، مثلما يقول الدكتور طارق العذاري: " .. ونحن نتفق مع الرأي الذي يقول أن السينوغرافيا، هي المفردات المشهدية التي نستلمها بحاسة البصر فقط ، والتي يتبلور مفهومها الجمالي على يد الرسامين الذين عملوا في مجال الإخراج المسرحي مثل شاينه و كانتور.." [2].

هذا القول الذي يوافق عليه الكثير من المسرحيين رغم صحته إلا أنه قول يقتصر على الفضاء المرئي، الذي هو جزء من الفضاء السينوغرافي وليس كله، وهم يرجعون سبب اقتناعهم بهذا القول إلى أن أصل السينوغرافيا هو أصل مادي تشكيلي، أي أن السينوغرافيا هي تركيب وترتيب لعناصر تشكيلية بصرية، إلا أن الدكتور طارق العذاري يقول بعد ذلك:" أن

---

[1] بول ، شؤول، السينوغرافيا ومسرحة الحواس الخمس في الفضاء الدرامي، مقالة منشورة في مجلة المستقبل بتاريخ: 07-04-2014 على الرابط: http://www.almustaqbal.com/v4/article.aspx?Type=NP&ArticleID=612517، تاريخ التصفح 21-12-2015.

[2] طارق، العذاري، تطبيقات السينوغرافيا بين العلمية والعشوائية، مقالة منشورة بمجلة الخشبة، بتاريخ: 19-05-2013، 22:02، على الرابط: http://www.al-khashaba.com/maga/تطبيقات-السينوغرافيا- بين-العلمية-و-العشوائية ، تاريخ التصفح: 16-12-2015، 17:35.

الضرورات الفنية والاجتماعية جعلت من فن السينوغرافيا حالة مشهدية لا بد من التعامل معها بوعي جمالي وثقافة إنسانية شاملة وعميقة "[1] ، و المشهد المسرحي هو تكوين سمعي بصري مركب ومعقد وثري بالدلالات وهو فعلا ما يستلزم أن نتعامل معه بوعي جمالي وثقافة إنسانية شاملة وعميقة.

2-3-2 الفضـاء المسمـوع:

يقول الأستاذ عبدالكريم سعدي:" وأما ما يتعلق بتعريف السنوغرافيا على اعتبارها فنـا أصيلا مستقلا بانفراديته المشتغلة داخل منطقـة الفرجة والقبـول الاستجـاباتي للعرض، و فنـا يُعنـى بتأثيث فضاء المشهد المسرحي الممتزج بالتذوق الموسيقي العالي وثوابت المحافظة على الإيقاع الداخلي والخارجي للصورة المرئية "[2].

ما دامت هناك حركة في المشهد المسرحي فلا بد أن يرافقها صوت، فلو أن المتفرج أغمض عينيه لدقيقة لما انقطع شريط المتابعة، إذ أن كلام الشخصيات والموسيقى المسرحية والأصوات الناتجة عن حركة الممثلين وتحريك قطع الديكور كلها تحافظ على استمرار متابعة العرض سماعيا، و هذه الحالة هي ما نسميه الفضاء المسموع، حيث يمتد هذا الفضاء إلى آخر شخص يسمع بوضوح ما يصدر من على الخشبة.

---

[1] نفس المرجع السابق

[2] عبد الكريم، سعدي، المخرج السينوغراف، مقالة على الرباط:http://www.alnoor.se/article.asp?id=57809 :15-09-2009.

المبحث الثالث: أنواع الأمكنة المسرحية:

المكان، لغة: المكان: الموضع والمكانة: يقول الله سبحانه وتعالى"ولو نشاء لمسخناهم عن مكانتهم" [1].

أما اصطلاحا فالمكان حسب أرسطو " موجود ما دمنا نشغله أو نتحيز فيه، ويمكن إدراكه عن طريق الحركة التي أبرزها حركة النقلة من مكان إلى آخر" [2].

المكان المسرحي: يعرف باتريس بافيس في قاموس المسرح المكان المسرحي بأنه:" المكان الذي فيه العرض، سواء كان ذلك مسرحا مكشوفا بالهواء الطلق، أو في مدرسة أو خان" [3].

إذن، ما الفرق بين المكان المسرحي والفضاء السينوغرافي ؟

الفرق هو: أن المكان المسرحي هو الحيز المكاني المحدد والمعد سلفا لاحتضان العرض المسرحي، سواء كان هذا المكان مهيأ أصلا للمسرح مثل قاعات المسرح المعروفة، أو مكان تم اختياره لتنفيذ العرض المسرحي فيه، قاعة رياضة مغطاة أو ملعب صغير مفتوح أو ساحة في السوق أو جانب من الشارع العمومي، و يمكن أن نسمي المكان المسرحي ما نراه قبل بداية العرض وقبل وضع الديكورات والتجهيزات المختلفة و قبل دخول الممثلين، فإذا تم تجهيزه وتجمع الجمهور و دخل الممثلون وانطلق العرض تحول المكان المسرحي إلى فضاء سينوغرافي مليء بالموجودات والعناصر السينوغرافية، بعبارة أخرى، المكان المسرحي موجود من قبل وثابت ودائم أما الفضاء السينوغرافي فهو طارئ ومتحول ومؤقت، أي أن الفضاء السينوغرافي يوجد طوال عمر المسرحية ثم يتلاشى ويختفي ليبقى المكان المسرحي شاغرا.

---

[1] محمد محي الدين،عبد الحميد، محمد عبد اللطيف، السبكي، المختار من صحاح اللغة، طبعة5، القاهرة: مطبعة الاستقامة، ص461.

[2] حسن، مجيد العبيدي، نظرية المكان عند ابن سينا، بغداد: دار الشؤون الثقافية،1987 ، ص48.

[3] أكرم، اليوسف، الفضاء المسرحي "دراسة سيميائية"، مرجع سابق.

1-3 فلسفــة المكــان:

حاز موضوع المكان في التفكير الفلسفي على اهتمام خاص منذ القديم، و ما يعنينا في بحثنا هذا هو المكان في المسرح وكيف اختلفت حوله الرؤى الفلسفية في ما يتعلق بالجمالية، وعلاقة المكان بالزمان بوصف الزمان جزء من المكان وبعدا رابعا له، ففي المسرح الإغريقي كان المكان واحدا موحدا عند اسخيلوس و سوفوكليس، أما يوربيدوس فقد جعل أمكنة متعددة في العرض، وفي المسرح الروماني اعتمد سينيكا على الفلسفة الرواقية وفكرة السببية في التعامل مع المكان الذي صار عنده متنوعا ومتعددا مع تعيين جهات الدخول والخروج، وفي مسرح العصر الوسيط كانت هناك للمكان ثلاثة مناظر تمثل السماء والأرض والجحيم، حتى جاء مفهوم المكان عند ديكارت في إطار الكلاسيكية الحديثة ليشدد على المكان والزمان والحدث معا[1].

إذن فقد شدد أرسطو على الزمان من خلال حركة المكان، بينما "جعل السوفسطائيون الزمان موازياً للمكان عندما أكدوا بأن الإنسان مقياس كل شيء، إلا أن الزمان بحسب هيغل (روح مطلقة)، إنه عدّ الزمان إستيعاباً لحركة الوجود" [2].

غير أن بريجسون أرجح الزمان على المكان بوصفه منبثقاً منه، أما سانتيانا فقد أرجع الزمان والمكان إلى الطبيعة، وما أكدته النظرية النسبية علميا من أنه "لا يوجد مكان مستقل أو زمان مستقل، بل ثمة زمانيات مكانية تستلزم زمانا ومكانا أوليا تنبثق عنه كل الأشياء" [3]، وقد تجاوب المسرح المعاصر مع هذه التأملات والمقولات الفلسفية وتأثر بها، حتى جاءت

---

[1] أنظر: جيمس ،هاملتون، تر: أحمد، عبد الفتاح، المكان المسرحي، مقالة منشورة بتاريخ: 27-08-2012، بموقع: http://www.masrahona.com /Theatrical/ Space، تاريخ التصفح: 20-09-2017.

[2] منى، سلمان، فلسفة المكان في إنشاء العرض المسرحي، قسم الفنون المسرحية :مجلة كلية التربية للبنات، المجلد 20 (3)،بغداد 2009.

[3] ولاء، رشدي، إشكالية الزمان، مقالة منشورة بالموقع: http://fikr.com/node/8018 ، بتاريخ: 24-12-2013، تاريخ التصفح: 06-11-2015.

مرحلة الحداثة لتوجه النظر نحو المستقبل وتتجاوز الكثير مما كان مكرسا كتقاليد وقواعد، وقد أسهمت السينوغرافيا في تغيير النظرة إلى المكان.

1-1-3 المكان المسرحي المفتوح (المكشوف):

كانت انطلاقة المسرح الغربي الأولى في الأماكن المفتوحة على الهواء الطلق، حيث " واجه المكان المسرحي تغييرات عديدة دفعت بالممثل إلى التواجد بمركز العرض، الطراز الدائري للركح الإغريقي الذي اشتهر كثيرا، تم استبداله بالطراز المكعب للخشبة الإيطالية"[1]، عادة ما كان تنسيق الفضاء في الركح الإغريقي الذي يتموقع غالبا على ربوة، يضبط وفق نموذج دقيق لتقسيم الفضاء، حيث يساعد على تخطيط أشكال هندسية داخل دائرة، كان المسرح الإغريقي مكانا مفتوحا في محيط طبيعي مخصص للاحتفالات الباذخة، مكان المسرح كما نراه مكون من مقاعد مدرجة تحيط بحيز الجوقة، " إنه شكل دائري حول نقطة مركزية، حيث يستقبل المغنين والراقصين والموسيقيين وحيث تم نصب المذبح، كما توجد أيضا رسومات ملونة على واجهة الركح وغرف تستخدم ككواليس للمثلين"[2].

يمكن تصنيف المسرح الإليزابيثي (1550 – 1642) ضمن هذا النوع إذ أنه يقام في المكان المفتوح، فهو مكان دائري يتكون من أربعة أجزاء: مقدمة الخشبة، الخشبة، مؤخرة الخشبة، الشرفة، يعرف في مدينة لندن مسرحان هما: الجلوب globe لشكسبير، ومسرح السين cygne، أما " أول من بنى مسرحا في ذلك الوقت فهو (جيمس بيريدج) رئيس فرقة إيرل ليستر، حيث صمم مسرحا خارج لندن في مقاطعة (شورد يتش) قريبة من لندن لكنها بعيدة

---

[1] Lise Jacob, De la scène peinte à la scène tridimensionnelle, article sur : http//www.scaraba.net/creanum3/index.php/conquete-de-la-perspective, 06-11-2013, date de lect : 12-07-2015.

[2] نفس المرجع السابق.

عن نفوذ مجلس البلدية ورجال الدين، وسمي بالمسرح (Theatre) وافتتحه عام1576م وهو مبني على شكل دائري"[1].

يمثل مسرح الحلقة جزءا من هذا النوع المسرحي الذي تقدم عروضه في الأماكن المفتوحة، حيث تم بعث مسرح الحلقة من طرف المسرحي الجزائري عبد القادر علولة خلال الربع الأخير من القرن العشرين، أو كما يقول علولة :" وفي خضم هذا الحماس، وهذا التوجه العارم نحو الجماهير الكادحة، والفئات الشعبية، أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي محدوديته، فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية، أو ذات الجذور الريفية، تصرفات ثقافية خاصة بها تجاه العرض المسرحي، فكان المتفرجون يجلسون على الأرض، ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي (La disposition scénique)، وفي هذه الحالة كان فضاء الأداء يتغير، وحتى الإخراج المسرحي الخاص بالقاعات المغلقة ومتفرجيها الجالسين إزاء الخشبة، كان من الواجب تحويره، كان يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحي جملة وتفصيلا"[2]، فمسرح الحلقة وإن كان يقدم في الأماكن المفتوحة يمكن تصنيفه أيضا ضمن أنواع المسرح في الأمكنة الحرة أو غير المتفق عليها.

2-1-3 المكان المسرحي المغلق (المغطى- الثابت- المتفق عليه):

لقد أدخلت العلبة الإيطالية المسرح العالمي في مرحلة جديدة بمجرد دخوله إليها، ولقد نتج عن هذا الوضع الجديد معطيات مؤثرة في جوهر المسرح، فوجود خشبة ثابتة الأبعاد ومداخل ومخارج وصالة بها عدد محدد من المقاعد والكل مغطى بسقف، مما يجعل الهواء داخل هذه العلبة ساكنا و يجعل جدرانها تحدد مدى الصوت والضوء، هذا ما فرض تقاليد مستحدثة و سلوكات جديدة لدى الجمهور، وكذلك استلزم إجراءات للوقاية والأمن، كما أن مشاهدة العروض

---

[1] المسرح في العصر الإليزابيثي، مقالة منشورة بموقع: -http://www.target marketing.info/ward_detailsr.php?newsid=56&catno=4، تاريخ التصفح: 25-09-2017.

[2] جميل، حمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي الجزائري عبد القادر علولة، موقع المثقف.

المسرحية لم تعد مجانية وعامة، ذلك أن تحديد عدد المتفرجين الذي تتيحه سعة قاعة العروض فرض دفع مقابل مالي لحجز مكان للتفرج، في هذه المرحلة قد يكون المسرح توجه إلى الطبقة الأرستقراطية بشكل أكبر، "إذ يجلس الفقراء في الطوابق العليا"[1].

استمر المسرح المعاصر في تواجده داخل القاعة، لكن بإحداث تغييرات داخلها مثل توفير أمكنة لأجهزة العرض البصري ومكبرات الصوت العملاقة، وكذلك إدخال تغييرات على بنية قاعة العرض نفسها، إذ صارت صالحة لاستقبال مختلف العروض مثل الحفلات الغنائية وعروض الرقص.

3-1-3 المكان المسرحي الحر (المتغير-العرض الحديث- غير المتفق عليه):

لا يوجد المسرح في الفراغ التام، بل يجب أن يكون هناك أماكن تستقبله وتحتضنه، كيف ما كانت نوعية العمارة لهذه الأمكنة فإنها سوف تتحول بشكل ما إلى فضاءات للعرض، لذلك فإن " العلاقات بين المسرح والعمارة كانت موضوع مناقشات خلال سنوات الثلاثينيات، نشطن من طرف مهندسين معماريين وفنانين تشكيليين ورجال مسرح، وفي سنة 1925 ظهر كتاب أوسكار شليمرOskar Schlemmer، لازلو موهولي- ناجي-Laszlo Moholy-Nagy و والتر غروبيوس Walter Gropius "[2]، من أجل تسخير كل الإمكانيات ذات الصلة بالفضاء.

في المسرح المعاصر أو ما يسميه البعض مسرح ما بعد الحداثة أو مسرح ما بعد الدرامية، تم إدخال الكثير من المستجدات، ابتداء من التغيرات في طرق كتابة النص المسرحي، إلى استعمال التقنيات الحديثة والعتاد المتطور، وصولا إلى تحديث مظهر العرض

---

[1] Coté coulisses, les matins de c-paje, octobre 2007, p 7.

[2] Rüdiger Lainer, Ina Wagner, Architecture et scénographie technique, article sur le site : http://www.tribunes.com/tribune/alliage/50-51/Wagner.htm.

المسرحي والخروج به إلى فضاءات جديدة وغير مألوفة، يمكننا أن نتحدث عن ثورة مسرحية لها أنصارها كما يوجد معارضون لها، أما المناصرون فحجتهم أن المسرح يتماشى مع تطور حياة الإنسان ومهمته أن يهتم بواقع الناس ومستقبلهم، من أجل ذلك عليه أن يساير ركب الحياة ويزينها بجمالياته ليجعلها أقل قسوة وأكثر أملا وتفاؤلا، أما المعارضون فحجتهم أن الإخلاص لفن المسرح يكون باحترام وتطبيق قواعده المتفق عليها، ولا يجوز التجريب إلا في حدود ضيقة.

لكن يبدو أنه منذ بداية القرن21 وحدوث الانفجار التكنولوجي الرقمي العظيم اتجه المسرح تاركا علبته إلى الخارج، للبحث عن فضاءات جديدة و غير تقليدية، و ربما للبحث عن جمهور جديد لا يدخل إلى صالات العرض بل يستقبل العرض المسرحي في أماكن تجمعه، مثل الأسواق المفتوحة، المراكز التجارية المغطاة، القاعات الكبرى، الحدائق العمومية، الساحات، الطرقات، محطات الميترو، وحتى داخل عربات الترامواي.

من أكبر السينوغرافيين المعاصرين الباحثين عن فضاءات استثنائية للعرض المسرحي، السينوغراف البولوني مالغورزاتا شيزينياك Małgorzata Szczęśniak، يقول في إجابته عن سؤال حول اختيار مكان العرض: " عموما تكون نقطة الانطلاق لإيجاد الفضاء هي الاشتغال على النص، ثم العمل مع المخرج، إنها القاعدة، يجب إيجاد الفضاء المعنوي أو الاستعاري للعرض، ثم البحث عن عناصر الديكور التي يمكن إضافتها"[1]، هذا يعني أن النص المسرحي الحديث يفرض جزءا من اختيار الفضاء أو مكان العرض، لأن بعض النصوص لا يمكن تنفيذ عروضها في أماكن مغلقة مثلا، فيجب البحث عن أماكن بديلة تصلح لذلك.

لقد أنجز مالغورزاتا شيزينياك عروضا في فضاء الترامواي Tramway، في تلك العربات المستطيلة ذات النوافذ الكبيرة والإضاءة المختلطة (طبيعية وكهربائية) والأبواب الحديدية ذات التحكم الآلي، والأكثر إثارة في هذا الفضاء هو أنه متنقل، حيث يقول السينوغراف:" هذا الترامواي هو فضاء متحرك، وكأننا نحدث الزوم بالكاميرا، هذا الزوم الذي

[1] Małgorzata Szczęśniak, L’espace mental Blanche, Entretien, mis à jour le : 28/02/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2205.

يحدث عضويا، فيزيائيا بفضل حركة الديكور"[1]، واضح أن الحركة المزدوجة للممثلين والتراموواي في نفس الوقت تحدث إيهاما بصريا يشبه حركة الزوم في التصوير، فتبدو حركة الممثل المتجهة في نفس اتجاه التراموواي أسرع والعكس صحيح، وحيث أن الفضاء غير معزول بصريا عن المحيط بوجود النوافذ الكبيرة، فإن حركة الممثلين تظهر أكثر تضخيما وكثافة.

المبحث الرابع: التطور التكنولوجي يرى وجهه في السينوغرافيا:

إن تعريف مصطلح (التكنولوجيا) في العروض المسرحية، يمكن أن يقدم على أنها المعرفة النظرية في الصناعة وفنونها أو أنها استخدام العلوم في الفنون، ويمكن تعريف التكنولوجيا الحديثة على أنها استخدام المخترعات العلمية في العمل الفني.

من أوائل مستغلي التكنولوجيا في المسرح كان (لازلو ناجي)* حيث وظف الصور المنعكسة على الشاشة والشريط السينمائي في عروض المسرحيات، و كذلك (آروين بيسكاتور) الذي اعتقد أن " أن المسرح بفضائه الضيق لا يمكن أن يحقق متطلبات المسرح

---

[1] نفس المرجع السابق.

* " لازلو موهلى ناجى (1946 -1895) László Moholy Nagy ، مصمم ومصور ومصمم مسرحى ونحات أمريكى من أصل مجرى، درس القانون وأصبح من رواد اتجاه الباوهاوس، وكان رائداً في الاستعمال الفني للضوء والحركة والفراغ والتصوير الضوئي والمواد البلاستيكية، آمن بأهمية الوحدة الكاملة بين الفنون الجميلة والصناعة والبيئة. شغلت تعاليمه في التصوير والفن التجريدي، والتصميم الجرافيكي والصناعي والمعماري أجيالاً من الفنانين والمعماريين والمصممين، وكان له عدد من الآراء المختصة بالفن فمن أقواله ' أن القوة التحويلية في الفن، يجب أن تُسخّر للإصلاح الاجتماعي، وأن الفن يجب أن يوازي التقدم التقني الجديد'. توسّع اهتمام الفنان؛ ليشمل: الفيلم والتصوير ومونتاج الطباعة والتصميم المسرحي والنسيج والتصوير الزيتي والنحت كما كان له العديد من التصورات المبتكرة عن المسرح ، فذكر أن : ' الحقيقة فى قرننا هذا هى التكنولوجيا والاختراع والتشييد وصيانة الآلات، واعتيادك على استخدام الآلات يجعلك تفهم روح هذا القرن'، وانشغل بتركيبات الضوء والتأثيرات الضوئية والفوتوغرام ومونتاج التصوير الضوئي. و بقي موهولي ناجي في الباوهاوس حتى عام 1928 ، وعمل سنوات عدّة في التصميم المسرحي في برلين، وفي عام 1935 عاش في لندن، وعمل مصوراً وباحثاً في الأشكال الفنية. وكان "موهللى" يصف أعماله بأنها المزج بين الحركة واللون والضوء كنوع من التوليف synthesis لأفكاره الفنية، فصمم عمل بنائي يدعى «البناء من مادة النيكل»(1921)، يُظهر المشكلات الفنية التي مرّ بها الفنان في أثناء تعامله مع الضوء والفراغ والحركة، ويُظهر أيضاً رؤيته لتكنولوجيا الآلة، واستخدامه للمواد الصناعية الحديثة وللمواد الجديدة من أجل الوصول إلى أهداف تعبيرية جمالية صافية بعيدة عن النفعية، ويظهر العمل أيضاً اهتمام الفنان بالكشف عن الجمال الآلي وتأثيره في البيئة الحديثة. وقصد موهللى هو استخدام الضوء لابتكار ما يسمى بـ"عمارة الضوءarchitecture of light" ، وطبق رؤيته في المسرح فرأى أن الضوء جزء من العرض المسرحي الطليعي. وسيطرت فكرة 'المسرح الميكانيكي' Mechanical Theater ' على إتجاه الباوهاوس عام 1923م، وظهرت فى تصاميم موهلى ناجى و'كيرت شميث Kurt Schmidt '، كما فى عمل باسم "إضاءة المنصة الكهربائية" Light Prop for an Electric Stage ، واستخدم فيه الإضاءة للمسرح وللرقص ولأشكال الفضاء المختلفة، والتي يتحكم فيها بالمحركات الكهربية." - راندا، طه، السينوغرافيا المسرحية للمصمم موهلى ناجى / Moholy-Nagy ، تقديم منشور بموقع: https://theaterars.blogspot.com/2016/01/moholy-nagy.html#.WdTYFtSLQ_4

الملحمي الكثيرة، وقد وجد في التكنولوجيا ضالته...في مسرحية 'الرايات' عام 1888 استخدم الشاشات المتعددة وعكس عليها صوراً للخلفية الاجتماعية والاقتصادية للفعل الدرامي..." [1].

في سنة 1910 كتب أحد مصممي المناظر بعدما التقى بالمخرج (كريغ): " إن كريغ يريد لمناظره أن تتطور مع سير المسرحية، لا أعرف كيف يمكن أن يتم تنفيذ مثل هذه الفكرة، ولكن الفكرة بحد ذاتها تعد من الدرجة الأولى، فلو تم تحقيق ذلك لغدا ثورة في مجال السينوغرافيا"[2]، وقد نميز من أهم مراحل إدخال التقنيات في المسرح بعد اختراع الكهرباء مرحلة تطور بناية المسرح، فكلما حلت بالمسرح تقنية جديدة استلزمت تغييرا معينا في العمارة أو تعديلا حتى يمكن الاستفادة منها، ومن أهم المسارح التي كانت سباقة في استعمال الوسائل التكنولوجيا المسرح الإنجليزي(بيتر هول- تريفور نان- جون كاريد) والمسرح الأمريكي(عروض الويست إيند وعروض برودواي) ، مثل مسرحية (الشعر)- 1957 ومسرحية (يا لها من حياة حلوة)- 1963[3].

سرعان ما صار استخدام التقنيات المستحدثة موضة في تلك الأيام ولكن باقتناع وليس مجرد تقليد، فقد سار المخرج (بريخت) على طريق زميله (بيسكاتور) في استخدام التكنولوجيا الحديثة في عروضه تحقيقاً لمتطلبات المسرح الملحمي وتعدد فضاءاته، و ذهب أصحاب (المسرح الشامل) إلى استخدام التكنولوجيا في عروضهم المسرحية حيث كانت حجتهم في ذلك: "أن أكثر من وسيلة للتعبير أفضل من واحدة" [4].

إن إدخال التكنولوجيات الحديثة في صناعة الفضاء السينوغرافي اعتبره الكثير من الممارسين والدارسين إضافة نوعية ومهمة، إذ أن التصور السينوغرافي طالما تغذى من تقدم التقنيات في كل عصر، حيث تواصل الفضاءات السينوغرافية اختراق القواعد القديمة لاكتشاف

---

[1] سامي، عبد الحميد، كواليس استخدام التكنولوجيا في المسرح المؤيدون والمعارضون، مقالة منشورة بالموقع: http://almadapaper.net/ar/news/259392، بتاريخ : 25-02-2013 20:00، تاريخ التصفح: 11-12-2015 13:23.

[2] فاضل، الجاف، المسرح المعاصر والتقنيات الحديثة، مقال منشور بمجلة إيلاف على العنوان: http://elaph.com/Web/Culture/2009/3/417199.htm، بتاريخ: 10-03-2009 6:40، تاريخ التصفح: 16-01-2016 14:31.

[3] نفس المرجع السابق.

[4] نفس المرجع السابق.

حدود جديدة ذات إيقاع أكثر تطورا، وعلى غرار أغلب المهن فإن التكنولوجيات الجديدة للإعلام والاتصال هي حاليا تمثل محركا للإبداع السينوغرافي، الذي يتطور في السرعة والاتساع بشكل متواتر، حيث شهدت الاتصالات والإلكترونيات خلال السنوات الأخيرة نموا خارقا للعادة، فكل يوم تدخل الأسواق مخترعات تكنولوجية جديدة يمكن استعمالها في تصورات لفضاءات جديدة.

لكن كيف يمكن فهم أساليب إضافة هذه التقنيات الجديدة في الفضاء السينوغرافي؟، يعتبر جاك بوليري Jacques Polieri من مبدعي السينوغرافيا الحديثة الذين يطرحون الأسئلة مثل: " كيف يمكن تفعيل الفضاء السينوغرافي؟، كيف يمكن فتح الفضاء الداخلي المغلق للسينوغرافيا على فضاء خارجي لامتناهي؟" [1]، إنه العبور من تقنيات الميكانيك إلى التقنيات الإليكترونية التي سوف تستعمل في تهيئة الفضاء، فتصير بذلك التكنولوجيا مادة تشكيلية بإمكانيات إبداعية مبتكرة تفتح المجال أمام إنجاز فضاءات مندمجة كليا مع أبعاد سردية لم تكن متخيلة من قبل، حيث يمكن للسينوغرافيا المعاصرة أن تحقق التقاء الرسم، النحت، قطع ديكور مختلفة، موسيقى، شعر، حركة، ضوء، كلمة، شريط مصور، مجسمات ثلاثية الأبعاد، صور فوتوغرافية، وهذا ما يتيح تعدد الإمكانات التعبيرية.

ألف الناقد والمسرحي الألماني هانس- ثييس ليهمان Hans-Thies Lehmann سنة 1999 كتابا بعنوان (ما بعد الدراما)[2] الذي نقلته إلى الفرنسية دار النشر L’Arche éditeur سنة 2002، جاء هذا الكتاب ليقدم تحليلا مفصلا لظاهرة المسرح الجديد المستفيد من إدخال واستغلال التكنولوجيات الجديدة منذ سنوات السبعينيات، بعد غزو المنتجات التكنولوجيا الحديثة لجميع مجالات النشاط الإنساني بما فيها المسرح، إذ أن دخول هذه التقنيات إلى الخشبة لن يكون بلا أثر بل سوف يغير من ملامح العرض المسرحي، وسوف تظهر معطيات جمالية تمثل المخرجات الناتجة عن تحقيق المسرح لقفزة نوعية كبيرة نحو المستقبل.

---

[1] ESTEFANIA, VÉLEZ HURTADO, ENVIRONNEMENTS COMMUNICANTS “Une Réflexion Sur La Scénographie Événementielle”, Etude réalisée dans le cadre du Mastère Spécialisé Création en Nouveaux Médias ENSCI - Ecole Nationale Supérieure de Création Industrielle – 2008.

[2] franck laroze, POUR UN THEATRE DU 21EME SIECLE,evidenz: nouvelles écritures et technologies numériques, www.evidenz.fr, 2008-2010.

يمكن أن نسمي هذا المسرح الجديد بالمسرح الدال، إنه جزء من الحياة الماضية والمعيشة مجمعة بواسطة ممثلين ومتفرجين، في هذا الجو وهذا الفضاء المشترك أين يدور الأداء المسرحي ويحدث التلقي من طرف الجمهور، إذ أن مهمة إرسال واستقبال الإشارات والعلامات تتم باستمرار، حيث أن طريقة تقديم العرض التي تحكم السلوك فوق الخشبة وفي الصالة تنتج نصا مشتركا حتى في غياب خطاب منطوق، لذلك يمكننا القول أنه " منذ نهاية سنوات التسعينيات وهذه الأبحاث تنمو حول الجديد في الإمكانات اللغوية و الأدوات الركحية: كيف يستطيع المسرح العثور على البعد اللغوي دون الوقوع في المسرح القديم- مسرح الأدوار" [1].

يعتبر المخرج والسينوغراف التشيكي يوسف سفوبودا Josef Svoboda (1920-2002) من أكبر المدافعين على التكنولوجيا في المسرح، حيث أنه صمم وأخرج أكثر من 700 عمل مسرحي، وهو مخترع المصباح السحري على المسرح، ومؤسس الستائر المتعددة أو المضاعفة، إلى جانب عدد من التقنيات البصرية والسمعية، يقول سفوبودا:" المسرح الحديث له الحق في استعمال التقنيات الجديدة مثلما المنازل الحديثة هي بحاجة إلى المصاعد الكهربائية والمكيفات الهوائية .." [2]، بمعنى أن الاستعانة بما هو جديد من مختلف التكنولوجيات هو ضرورة تفرضها طبيعة التطور كما قال يوسف دونان:" إن منع الخشبة عن التقنيات الجديدة مثل الفيديو هو مبالغة أكبر من تلك التي مفادها أنه لن يكون هناك عرض ممكن بعيدا عن استعمالها وأن المسرح كما نعرفه هو شيء قديم آيل للزوال" [3]، أي أن نفي استعمال التقنيات الجديدة هو في الحقيقة نفي لاستمرار المسرح، أو كما يقول فرنك بوشار Franck Bauchard: " الفنانون المستعملون للتكنولوجيات الجديدة يحفظون حقهم في سلوك منطقي للقطيعة من أجل الدفاع عن

---

[1] نفس المرجع السابق

[2] ARTICLE sur le site: http://www.universalis.fr/encyclopedie/theatre-occidental-le-melange-des-genres/4-le-theatre-et-ses-technologies/, date de lect : 26-10-2015.

[3] نفس المرجع السابق

وضعية تعبيرية تمهد لتجنب وإعادة توليف وتغيير بنيات ولغات مقبولة كما هي"[1]، ومثل هذه الآراء تمثل موقفا مناصرا ومتحمسا لمسايرة المسرح لمجرى الحياة.

بعض المسرحيين والمنظرين لهم رأي آخر في قضية استغلال التقنيات الجديدة في المسرح مثل من يقول:" التقنية في المسرح تعتبر شرا لابد منه، فهي تعرقل الممارسة المسرحية ولا تجعلها أفضل"[2] أو من يقول:" هذه التكنولوجيات الافتراضية اللامادية والبرمجية تحفز على تجاوز الإطار الجمالي"[3]، وقد ادعى هؤلاء المعارضون أن الذي يحافظ على جوهر المسرح وجمالياته الفنية هو الممثل، وأن هذه الوسائط التكنولوجية الدخيلة تحط من قيمة هذا الجوهر، كما ادعوا أيضا أن سحر المسرح يكمن في الفعل الدرامي(الممثل) وأن استبداله بالشريط السينمائي إنما يدل على الفشل في تحقيق تفرد المسرح وتميزه، و قد " ظهر العديد من المسرحيين في عصرنا الذين يؤيدون أفكار تمرد تونسكي في نبذه لاستخدام التكنولوجيا وبالأخص أولئك الذين يعملون في المسرح التجريبي مثل (جوديت ميلينا) و(جوزيف شايكن) و(ريجارد ششنر)"[4].

ومهما يكن فإن المسرح لا يمكنه تجنب هذه التطورات التكنولوجية لأنها صارت جزء من الحياة اليومية للناس، وهي كذلك سوف تكون في المستقبل لأن عجلة التطور والتقدم لا تقف إلا لتزيح جانبا ما هو زائد عن الحاجة ولا يشكل إضافة مفيدة في الفن كما في الحياة.

---

1 article, Réflexion sur l'utilisation des nouvelles technologies dans les mises en scène , sur le site : http://theatretechnologies.blogspot.com/2010/04/reflexion-sur-lutilisation-des.html, 03-04-2010, date de lect : 22-10-2015.

2 Franck BAUCHARD, Le théâtre.. lieu de résistance face au tout numérique?, Théâtre et spectacle vivant , Séminaire-Colloque du 13 novembre 1998, article sur: http://www.ciren.org/ciren/colloques/131198/bauch.html, date de lect: 11-12-2015.

3 Stéphane Hervé, Le théâtre contaminé par les machines, lecture sur le livre *:* Théatre et nouvelles technologies*,* sous la direction de Lucile Garbagnati et Pierre Morelli, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006, 214 pages,sur : http://www.fabula.org/revue/document1876.php,nov-dec 2006.

4 سامي، عبد الحميد، كواليس استخدام التكنولوجيا، مرجع سابق.

المبحث الخامس: هندسة الفضاء السينوغرافي:

يخضع الفضاء السينوغرافي لدراسة قبلية مفصلة بهدف الظهور بمشاهد تخدم الجو العام للعرض المسرحي، وتمس هذه الدراسة جميع العناصر المشكلة للسينوغرافيا وكيفيات العمل في ما بينها وفي نفس الوقت، أي تنسيق العلاقات الزمانية والمكانية بين هذه العناصر، حيث تكون هناك منهجية معينة لتنظيم العمل المشترك للخروج أخيرا بخارطة منظمة للعرض أو بورقة طريقة (feuille de route)، تكون بمثابة برنامج يتم تنفيذه أثناء العرض من طرف جميع العاملين.

إن هذه الدراسة الأولية يمكن تسميتها بهندسة الفضاء السينوغرافي، لأنها فعلا كذلك هي نوع من التخطيط المسبق لطريقة سير العرض المسرحي، فهي عملية هندسية متكاملة تأخذ بعين الاعتبار كل الموجودات المادية واللامادية والعوامل الفنية والتقنية التي من شأنها أن تساهم في إنجاح العرض، مثل طريقة وضع قطع الديكور وكيفيات تغييرها أو استبدالها و زوايا الإضاءة و شدتها وانتشارها، ومثل طريقة توزيع الصوت والتحكم في ارتفاعه وانخفاضه، ومثل طرق تنقل الممثلين بين قطع الديكورات والتعامل معها والمرور والدخول والخروج، ومثل تتابع المناظر والمشاهد والفصول، حيث يعمل المخرج والسينوغراف ومدير الإضاءة ومهندس الصوت مع الممثلين أثناء التدريبات لتجريب المخطط وضبطه لتجنب أي خلل أو نقص.

يتحمل السينوغراف أكبر جزء من المسؤولية وأثقل مهمة وهو الأكثر بذلا للجهد الفكري والتخيلي، إذ أن الإحاطة بكل التفاصيل الصغيرة والأجزاء في إطار سياق عام منتظم ومتناسق تتطلب قدرة عالية في التحكم وخبرة كبيرة في التعامل مع المحيط الفني، وهذا بغية صناعة عرض مسرحي مشبع جماليا ومقنع فنيا في إطار الاحتراف المسرحي لتحقيق مطلب اعتراف الجمهور.

5-1 المنظـور في الفضاء السينوغرافي:

المنظور هو أحد تطبيقات الإسقاط المركزي، يعتبر من أهم أساليب الإظهار الهندسي، وكما هو الحال في الإسقاط الموازي يمكن إنجازه نظرياً بعمليتين رئيسيتين وهما عملية الإسقاط وعملية التقاطع، أي عملية إسقاط نقاط الشكل بواسطة خطوط تمر بمركز الإسقاط وفي عملية تقاطع هذه الخطوط مع مستوى الإسقاط، نتيجة عملية الإسقاط المنظوري تشابهه الصورة الفوتوغرافية، وهذا لأن مركز الإسقاط نقطة نهائية يمكن تشبيها بفتحة عدسة الكاميرا، وما يميز هذا النوع من الإسقاط بشكل عام، يكمن في أن الصورة المنظورة للخطوط الموازية لبعضها البعض والمتقاطعة أيضا مع مستوى الإسقاط، تتمثل في خطوط تلتقي في نقطة واحدة تسمى نقطة التلاشي.

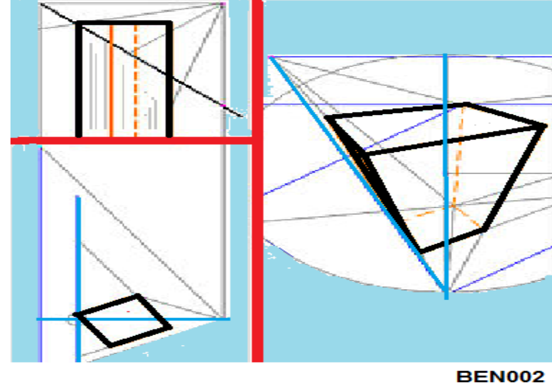
5-1-1 أنواع المنظور:

مع الأخذ بعين الاعتبار مكعب بأحرف موازية للمحاور المرجعية xyz، يمكن تقسيم المنظور إلى ثلاثة أنواع [1] هي:

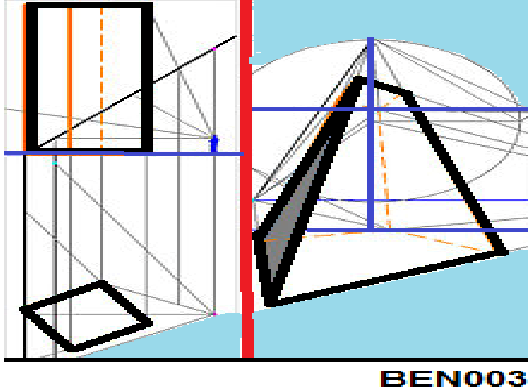
- 1- منظور بمستوى إسقاط رأسي (أو منظور رأسي)، أي أن مستوى الإسقاط عمودي على مستوى الأرض، يتميز هذا النوع من المنظور بأن الصورة المنظورة للخطوط الرأسية تتمثل في خطوط متوازية فيما بينها، بشكل عام صورة الخطوط المتوازية فيما بينها والموازية أيضا لمستوى الإسقاط تكون دائما موازية لبعضها البعض، وهذا لأن نقطة تلاشي هذه الخطوط تكون نقطة لانهائية.
- 2- منظور بمستوى إسقاط مائل (أو منظور مائل)، عندما يكون مستوى الإسقاط مائل بالنسبة لمستوى الأرض xy ، يتميز هذا النوع من المنظور بان إسقاطات الخطوط الرأسية تتمثل في خطوط تلتقي في نقطة تلاشي نهائية، بشكل عام صورة الخطوط

[1] موسوعة ويكيبيديا : المنظور /https://ar.wikipedia.org/wiki .

المتوازية فيما بينها والمتقاطعة مع مستوى الإسقاط تتمثل في خطوط تلتقي في نقطة تلاشي نهائية.



منظور مائل مرئي من الأعلى



منظور مائل مرئي من الأسفل

- 3- منظور بمستوى إسقاط أفقي (أو منظور أفقي)، عندما يكون مستوى الإسقاط موازي للمستوىxy ، في هذه الحالة نقطة تلاشي الخطوط الرأسية تتطابق مع النقطة المركزية ونقاط تلاشي الخطوط الأفقية تكون لانهائية، أي أن صورة هذه الخطوط تكون خطوط موازية لبعضها البعض.

تاريخيا، مع اكتشاف المنظور، صارت الأشياء مرتبة بشكل يسمح بوصفها في نفس السياق، حيث ظهر فضاء متعدد الأبعاد أين تم التنظير لمفهومه من طرف آلبيرتي Alberti، وقبله " لورونزيتي Lorenzetti و برونليشي Brunelleschi و بييرو دولافرونسيسكا Piero della Francesca "[1]، كإعادة صياغة لمبدأ التقاطع ومخطط الهرم البصري، وقد لقي هذا الاكتشاف دعاية كبيرة بين فني الرسم والعمارة وبين الرياضيات والفلسفة، حتى تبلور طرح عام لعلاقتنا بالعالم، باستعمال المنظور الخطي يعين الفنان مكان ثابت و يعطي لجمهوره زاوية نظر لمشاهدة اللوحة.

---

[1] ISABELLE THOMAS- FOGIEL, LE LIEU DE L'UNIVERSEL Impasses du réalisme dans la philosophie contemporaine, ÉDITIONS DU SEUIL 25, bd Romain- Rolland, Paris XIVe.

مثلما نحن نشاهد عرضا مسرحيا، يوجد الموضوع بمواجهة المشاهد وليس بداخله، مثل عالم الجغرافيا يقرأ المشاهد الخرائط التي هي بين يديه وأمام عينيه، بعيدا عن العالم ولكن وفق القوانين المضبوطة للهندسة، كما هي الوضعية الفلسفية والعلمية الحديثة للموضوع، والتي هي" في نفس الوقت تفحص، عرض و توصيل بالنسبة لنظر المشاهد"[1].

2-5 النقطة:

في معجم المعاني تعرف النقطة لغويا: " نقطة: اسم والجمع : نُقُطات ونُقْطات ونِقاط ونُقَط والنُّقْطَةُ : علامةٌ مستديرةٌ صغيرةٌ جدًّا على سطح مُسْتَوٍ ، أما النُّقْطَةُ في الهندسة فهي:

ما ليس له طولٌ ولا عرض"[2].

في أي صورة سواء كانت ثابتة أو متحركة توجد نقطة جاذبة للنظر، حيث تكون هي أول ما يرى في هذه الصورة وتسمى في الصورة السينمائية "نقطة التركيز"، وفي فن الرسم تسمى" بؤره بصرية : اشد مناطق العمل الفني جذبا للنظر"[3] ، أما في المسرح فالممثل هو أكثر الموجودات فوق الخشبة جلبا للنظر والمتابعة البصرية، لكن في تلك اللحظات قبل دخول أي ممثل وحيث تتموقع قطع الديكور ومناطق الإضاءة، هناك دائما شيء ما يستقطب نظر المشاهد ويكون نقطة تركيز تشغله شعوريا أو لاشعوريا، قد تكون هذه النقطة بقعة إضاءة مركزة أو قطعة ديكور لها لمعان أو شيء يتحرك مثل بندول الساعة الجدارية.

في الهندسة الرياضية، "النقطة الفراغية هي عبارة عن كائن رياضي عديم الأبعاد والمساحة والحجم يمثل مفهوما أساسيا في الهندسة الرياضية والعديد من فروع الرياضيات والفيزياء والرسومات الشعاعية (ثنائية وثلاثية الأبعاد)، تتميز النقطة بأنها تملك

---

[1] نفس المرجع السابق.

[2] معجم المعاني: نقطة/http://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar.

[3] مصطلحات فنية ومعمارية ، على الموقع: http://www.3djordan.net/books/book021.htm، تاريخ التصفح: 16-03-2016.

موقعا في الفراغ لكن بدون حجم ومساحة ولا أبعاد فهي تمثل معلومات عن الموقع فقط دون أي خواص رياضية أخرى"[1]، في علم الطوبولوجيا خاصة، يعتبر الفضاء عبارة عن مجموعة ضخمة من النقاط.

ترمز النقطة إما لبداية ما أو لنهاية ما، لأن كل شيء له بداية ونهاية، مثل حياة الإنسان والعرض المسرحي والرواية والحرب والليل والنهار والسباقات، كما تستعمل النقطة كوحدة أساسية للقياس مثل نقاط التقييم في الدراسة والرياضة والبورصة المالية، هذا ما نستنبطه من الواقع، أما من الجانب الفكري و الفلسفي فـ " تفتح الفلسفة بابها الواسع أمام النقطة، لتتحول النقطة إلى مفهوم البداية، والصورة الرمزية للوجود منذ «كن» في المفهوم الإسلامي، والانفجار العظيم في النظرية العلمية، وصولاً إلى مختلف التصورات الميثولوجية التي عرفتها حضارات الكون طوال آلاف السنين الماضية، كالطاوية، والكونفوشيوسية، والزرادشتية، والفودو، والزار الإفريقية، وغيرها، تشكل النقطة في ذلك علاقة مع المادي والماورائي، والروحي، ليتعدى تصورها في المادة وعلاقتها في الكون وسيرة خلقه، إلى الروحي، وغير المتجسد"[2].

في السينوغرافيا المسرحية، توجد نقاط قوية تجعل المتفرج يتجه بنظره واهتمامه إلى منطقة معينة فوق الخشبة، هذه النقاط لم توجد بطريقة تلقائية أو عبثية بل هي نتيجة هندسة الفضاء السينوغرافي التي هي من إبداع السينوغراف المتميز بحسه الفني العالي للمرئيات، فدائرة الضوء التي تركز الإضاءة على ممثل أو قطعة معينة ترغم المتفرج على رؤية تلك المساحة الدائرية وما يدور بداخلها، لأنه لا يرى شيئا في السواد المحيط بها.

3-5 الخطوط:

---

[1] موسوعة ويكيبيديا : النقطة/ https://ar.wikipedia.org/wiki.

[2] محمد، أبو عرب، النقطة.. تاريخ مكثف لسيرة الحرف، مقالة منشورة بموقع: http://www.alkhaleej.ae/home/print/8c37a268-3d08-4f8d-9faa-5247089ac47b/a41e2425-00a2-4c5d-ae38-7e58294d53bf، بتاريخ: 04-04-2016، تاريخ التصفح: 29-09-2017.

في معجم المعاني عرف الخط ": خَطّ :اسم والجمع : خُطُوطٌ

الخَطُّ : السَّطر

الخَطُّ : الكتابةُ ونحوها مما يُخَطُّ باليد

الخَطُّ : كلُّ مكانٍ يخطّه الإنسان لنفْسِه ويَحْفِره

الخَطُّ : الطريقُ المستطيلُ

الخَطُّ : ما لَهُ طُول" [1]

يعرف الخط على أنه: " الأثر الناتج من تحريك نقطة في مسار ، أو هو تتابع مجموعة من النقاط المتجاورة والخط له مكان واتجاه وهو عنصر من عناصر التصميم ذات الدور الرئيسي والهام في بناء العمل الفني ويوجد في الطبيعة بصور كثيرة ومتنوعة في معظم أشكالها"[2].

تحدد الأشكال المختلفة خارجيا بخطوط مستقيمة أو منحنية أو منكسرة يمكن تصورها عند ملاحظة هذه الأشكال، ويصور لنا تقاطع هذه الخطوط بنسب وأبعاد معينة الملمح العام للشكل فنميزه ونعرفه، فشكل النافذة مثلا ما هو إلا مستطيل عمودي مقسم بمستقيمين متعامدين إلى أربعة أجزاء متساوية، ومقدمة الخشبة الموالية للجمهور تظهر غالبا تحت الإضاءة كحافة مستقيمة أو خط مستقيم.

هناك الخطوط المرئية والخطوط الوهمية المتخيلة، أما الخطوط المرئية فتظهر بحضور الموجودات المادية وأما الخطوط الوهمية فهي من صنع خيال المتفرج، حقا إن الخطوط تضع حدا فاصلا بين الواقعي والمتخيل وأشهر من برع في استثمار هذه التقنيات الهندسية فنيا هو ليون باكست*[3].

---

[1] معجم المعاني : خط/http://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar.

[2] مصطلحات فنية ومعمارية، مرجع سابق

[3] * "ليون باكست ذلك الرسام الروسي الذي اشتهرت أعماله بالألوان الزاهية والمحاولات الجريئة، وهو من رواد المذهب الواقعي الذي ظهر مع بلزاك وستندال وفلوبير، ذلك المذهب الذى قامت مبادئه التشكيلية على استعمال سينوغرافيا واقعية تنقل الواقع بطريقة غير مباشرة،

4-5 الأشكــال:

لغويا الشكل: هو الشبه والمثل، والجمع أشكال وشكول[1].

ويعرف الشكل اصطلاحا بأنه: تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل الفني، فهو يدل على الطريقة التي تتخذ منها العناصر موضعها في العمل كل بالنسبة للآخر.

وعرفه جون ديوي بأنه: عملية تنظيم للعناصر المكونة أو الأجزاء المركبة[2].
أما أرنست فيشر فيرى بأن الشكل: هو تجمع للمادة بطريقة معينة وترتيب معين[3].

" يعرف الشكل إجرائيا بمعنى: مجموعة من العمليات التكوينية التشكيلية للشكل الفني والكيفيات التشييدية من خلال علاقات وحركة العناصر البنائية من نقطة وخط ولون وملمس والعلاقات الرابطة فيها"[4].

لقد أثار الشكل تفكير العلماء و الفلاسفة لذلك " كان فيثاغورث يضع التلاميذ في غرفة لفترات طويلة مع بعض الماء والخبز ويعطيهم شكلاً هندسيًا كالمثلث أو الدائرة ويطلب منهم كشف معانيه، والذين يكتشفون المعنى يصبحون فعلاً تلاميذه الفعليين. الشجرة كلها موجودة بالبذرة، فمن خلال البذرة، نستطيع رؤية كامل الشجرة. الطبيعة كلها تعمل على مبدأ اليانغ والين، التكثيف والتمديد، فالبذرة تتحلل وتعطي الشجرة والشجرة تتكثف بمبدأ البذرة. الإنسان كله يتكثف من خلال النطفة والبويضة ليعطي الجنين، والجنين يكبر ويكبر ليعطي إنسانًا بالغًا من جديد. هذان المبدءان هو ما عُبِّر عنهما باللاتينية بـ solve, coagula أو التمدُّد والتكثُّف، فإذا أردنا الأشياء بكامل عظمتها، نمدِّدها ونمدِّدها للانهاية حتى نصبح غير قادرين على رؤيتها، وهذا هو solve، وإذا أردنا معرفة التركيب الأساسي لها ورؤيتها من جديد نكثِّفها وهذا

لكن فيها نوع من الفنية والجمالية والإيهام بالواقعية، و المذهب الواقعي يهتم بالتكوين وعمارة المنظر وعلاقات الخطوط والشكل واللون، وذلك لتمثيل فكرة لها طابع متكامل بدلا من مجرد تسجيل المظهر الخارجي للأشياء الطبيعية"، مصطلحات فنية ومعمارية، مرجع سابق.

[1] الدليمي رياض، هلال مطلك- الحسنات، حامد خضير حسين، الأبعاد الجمالية للشكل الهندسي في الفن البصري، جامعة بابل: كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية: مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، العدد 04، المجلد 1.

[2] نفس المرجع السابق.

[3] نفس المرجع السابق.

[4] نفس المرجع السابق.

هو coagula. هذا ما يحدث تمامًا بالأشكال الهندسية، فهي تعبير عن مبادئ أكبر في المستويات الأعلى"[1].

أما بالنسبة للصورة – ثابتة أو متحركة – فيمكن القول أن الصورة تتكون من عدة مساحات، "وكل مساحة يحددها خط وهمي يشكل معناها، وسواء كانت المساحة إنسانا أو أشياء أو حتى مساحات مجردة فهي عناصر موزعة في العمل الفني تساهم في تحقيق الوحدة فيه، وتوزيع المساحات يرتبط بموضوع العمل الفني، والأسلوب الذي يرى الفنان أنه يعبر عن نفسه من خلاله"[2] ، وبهذا يمكن القول أيضا أن الشكل هو المساحة التي لها طول وعرض وعمق، منها الشكل الهندسي المنتظم، ومنها غير المنتظم كأوراق الشجر والكائنات الحية بشكل عام.

للشكل في السينوغرافيا أهمية كبرى، إذ هو يتعلق بالمظهر العام للعناصر المادية فوق الخشبة، والتي تتسم بالانسجام فيما بينها كي تحقق الجمالية المرئية ذات البعد التعبيري أو الرمزي، وحتى يمكن تجنب النشاز البصري والفوضى والتراكم غير المبرر، يجب توزيع الأشكال بطريقة فنية مدروسة، وحيث يكون لكل شكل دوره في التكوين الفني العام.

5-5 الأحجــام:

يعرف الحجم على أنه: " مقياس فيزيائي لقياس الحيز الذي يشغله جسم ما - حقيقي أو تخيلي - في المكان، ويختلف عن المساحة بأنها مقياس لحيز ثنائي الأبعاد، بينما الحجم هو مقياس لحيز ثلاثي الأبعاد، لحساب حجم مكعب مثلا نضرب مساحة أحد أوجهه في الارتفاع، والحجم لا يرتبط بالكتلة أو الوزن، بل هو خاصية مستقلّة من خواص المادة، فالحجم هو ليس إلا المساحة التي يتوزع عليها الجسم" [3].

---

[1] قيصر، زحكا، رمزية الأرقام والأشكال الهندسية، مقال منشور بموقع: http://www.maaber.org/issue_february16/spiritual_traditions1.htm، تاريخ التصفح: 22-09-2017.

[2] التركيب الفني: http://www.vitaminedz.org/Article/Articles_95_2646919_34_1.html.

[3] موسوعة ويكيبيديا: https://ar.wikipedia.org/wiki/حجم/.

يجب أن تكون الأحجام متناسبة في شغلها للمكان المسرحي حتى تصنع منه فضاءً سينوغرافيا جماليا، مريحا للنظر ويؤدي وظيفته الفنية، ويأتي هذا التناسب بالقياس إلى جسم الإنسان-الممثل- ، فلا تكون الأشياء بأحجام مختلفة القياسات وذلك تحقيقا للوحدة والموضوعية، إلا في حالات نادرة حيث يتوفر المبرر الفني لكسر قاعدة تناسب القياسات، مثلا قطعة الكرسي تتناسب في الحجم عموما مع حجم الإنسان، لكن قد نرى في عرض ما كرسيا ضخما جدا حتى أنه يتسع لعدة أشخاص، هذا باعتبار المعنى السيميائي للموضوع، إذ أن الكرسي هو دلالة عن الحكم والسلطة، فتكون القراءة إما أن هذا الحكم متسلط جدا حتى أنه يبتلع من يقترب منه، أو أن هذا الكرسي الضخم يدل على الاتساع واستيعاب أكثر من الحاكم الواحد، والميل إلى إحدى القراءتين تحدده عناصر أخرى مثل الشكل واللون والملمس والسياق العام للأحداث.

6-5 الكتـل:

تعـرف الكتلـة علـى أنـها : " مقدار ثـابت يـمثـل كـمية المـادة المـكونـة للجسـم، يـرمـز للـكتـلـة بالحـرف m، الوحـدة العالمية للكتلـة هي الكيلوغـرام و يرمز لها بـ: kg" [1].

للكتلـة كثـافة تـعرف على أنـها:" الكثـافة الكتـلية، ويقـال لهـا الكتـلـة الحجمية (عن الفرنسية)، صفـة فيزيائيـة للأجسـام تعبـّر عن علاقة وحـدة الحجم بوحـدة الكتـلـة لمـادةٍ أو جسمٍ ما، فكلما ازدادت الكثافة ازدادت الكتلة، وعلى هذا فهي كتلة وحدة الحجوم من المادة"[2].

عندما نتحدث عن الكتلة نتخيل تلك المجسمات التي يتم تصميمها لبناء الفضاء السينوغرافي ماديا، هذه المجسمات المختلفة من قطع ديكور وملابس وأكسيسوارات ومباني تمثيلية(جدران، أبواب، نوافذ، أثاث..)، يجب أن تراعى فيها الكتلة بشكل خاص، وذلك لأغراض

---

[1] http://www.uaes.ae/vb/showthread.php?t=42748.

[2] موسوعة ويكيبيديا: /كثافة الكتلة/https://ar.wikipedia.org/wiki.

عدة، منها تسهيل عملية نقلها من مكان إلى آخر وكذا سهولة تركيبها وتفكيكها، أي أن تكون هذه الأشياء خفيفة الوزن خاصة تلك التي لها علاقة عضوية مع الممثل(الملابس)، مع المحافظة على الشكل الإيحائي لها دائما، مثلا: شجرة، هي ليست شجرة حقيقية بل هي اصطناعية لكن يجب أن تعطي الانطباع الكامل للمتفرج بأنها شجرة، رغم المادة التي صنعت منها ورغم خفة وزنها.

قد يعيق حذاء ثقيل حركة الممثل ويحد من رشاقته ومرونته وحسن أداءه، وقد تكون هناك بعض القطع التي يتعامل معها الممثل أثناء الحركة، فيجب أن تساعده في أداءها لا أن تعرقلها، إذ أن كتلتها لها علاقة بالجاذبية وبوزن الممثل وحجمه، حيث يقول آدولف أبيا في العلاقة بين الفضاء والجاذبية: " إن الأهمية هي التي تؤكد المادة، والفضاء ذلك الحقل الذي يشد وينحت الحركة كما هي مشكلة به، ليس له أي معنى توجيهي أو رمزي إلا من خلال علاقته بالجاذبية"[1].

5-7 النسب الهندسية:

من أشهر النسب الهندسية وأكثرها استعمالا من طرف الفنانين والمصممين والمهندسين هي ما يعرف بـ:

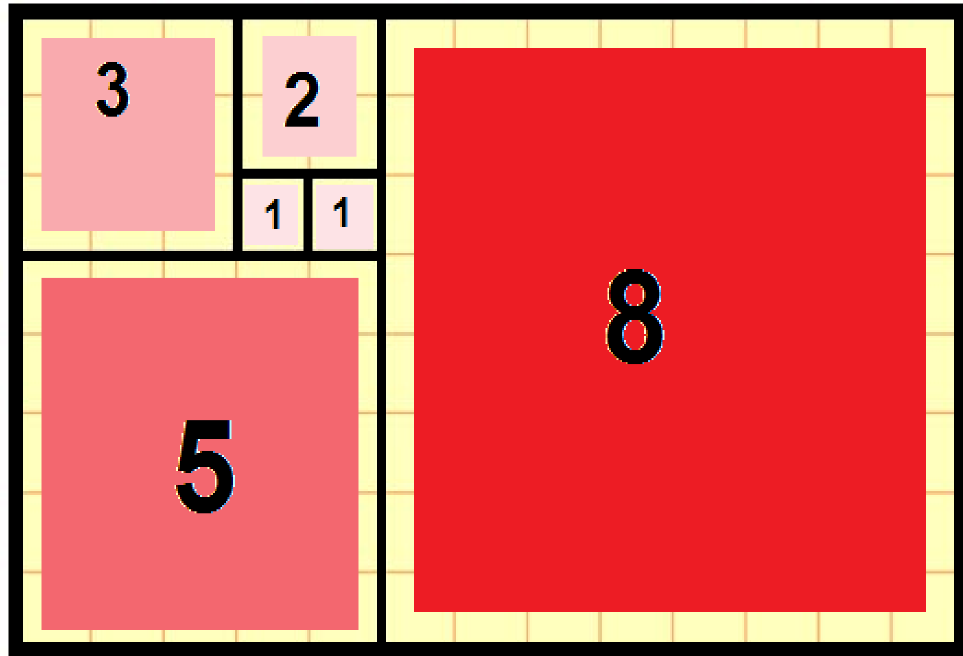
5-7-1 النسبة الذهبية: التي اكتشفها عالم الرياضيات الإيطالي " فيوباتشي سنة 1914 ويرمز لها بالحرف الإغريقي (φ) وفاء لذكرى فيدياس، وهو نحّات قام بتزيين "البارثينون" في أثينا، وهي تساوي قيمة: **1.618**03398874" [2]، النسبة الذهبية هي نسبة جمالية بسيطة يمكن أن تساعد في جعل التصميم الفني ملائم للعين، مريح ومتناسق، وهي النسبة بين تسلسل أرقام 21,13,8,5,3,2,1,1 ..الخ، إذ أن جمع رقمين متتالين سيعطي الرقم الذي يليهما مثل: 1+1=2 ,1+2=3، 3+5=8 وهكذا، وعند قسمة رقمين من متسلسلة

---

[1] Marielle BRUN, L’espace… Des pionniers de l’analyse du mouvement aux chorégraphes contemporains, Travail réalisé dans le cadre du master en Anthropologie de la danse (UFRSTAPS Clermont), cours de L. Louppe sur « l’analyse du mouvement », 2002.

[2] النسبة الذهبية: http://www.fwasl.com/golden-raito-in-design.

فيبوناتشي مثلا: 3/5 = 1.6 تقريبا، و 13/21= 1.6 تقريبا، يكون الناتج في كل مرة قريبا من قيمة φ=1.618



مستطيل مرسوم وفق قاعدة النسبة الذهبية φ

يمكن ملاحظة هذه النسبة الرياضية في الكثير من المخلوقات، في تناسق الأعضاء البشرية والحيوانية ومختلف أوراق النباتات والثمار والأزهار، وهي من أدوات الإعجاز العلمي، أو كما يقول مكتشفها العالم فيبوناتشي: " إن الخالق عز وجل استعمل هذه النسبة في إظهار جمال مخلوقاته، لذلك نستخدم هذه النسبة لأنها مستخدمه في ما هو أكبر منا"[1] ، وعلى السينوغراف أن يكون مطلعا على مثل هذه القواعد الرياضية والهندسية، فالمنظر المبهر والمؤثر هو الذي تم تصميمه باستعمال الحسابات الهندسية ذات الغاية الجمالية.

---

[1] حساب النسبة الذهبية، http://www.bayt.com/fr/specialties/q/38752.

8-5 الفـراغــات:

تمثل الفراغات تلك المساحات الشاغرة الموجود فوق الخشبة، تلك المساحات الشاغرة بين قطع الديكور لها وظيفة بصرية تحد من التراكم وازدحام الديكور، تمنح الممثل مجالات كافية للحركة المريحة، مما يجعل المنظر المسرحي أكثر وضوحا إذ أن " أن العلاقة بين الممثل والفراغ تنبع من فكرة الاقتراح الروحي والمعرفي بين المخرج والممثل، المخرج يحث التمثيل لأداء عزفي، سيمفوني، في محاولة لإعادة الاعتبار للمنحوت على المسرح، الفراغ هو المشهد النحتي الذي يكونه الممثل بجسده وبدون أن يكون للمخرج والممثل فهم مشترك لشروط العمل الجسدي" [1].

أما فوق الخشبة، فإن ثمة فوتوغرافية تحنيطية ستعم في روح الإخراج والتمثيل، لا يقدم المخرج والممثل اقتراحات مكانية، بصرية، أدائية مسبقة، إنما تمثل الجسد واستعداده العضوي واستنفارا للعقل وتفتحا في التعامل مع معنى التمثيل، ومفهوم الإخراج هو الذي يعطي الإضاءات لفكرة الإخراج والتمثيل في مناخ تحديثي، وهو "يعطـي للإشـارات والمنـاخ والإيقـاع والإحساس الموسيقي التشكيلي معنى جديدا للفراغ المسرحي"[2].

غالبا ما يمثل الفراغ العمق بين الموجودات المادية فوق الخشبة، فمنظر قطعتين متجاورتين وملتصقتين دون وجود فراغ بينهما، يختلف في الإيحاء بالعمق على منظر القطعتين بوجود ذلك الفراغ، حيث يبرز بوضوح وجود كل قطعة إذا كانت محاطة بفراغات، وكذلك الأمر بالنسبة للممثلين وتوزعهم على مناطق الخشبة.

9-5 المســافـات:

---

[1] جواد، الأسدي، السينوغرافيا في الأمكنة المهجورة، عمان: مجلة نزوى، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد 04.

[2] نفس المرجع السابق.

المسافة هي البعد المكاني أو الزماني بين نقطتين، على الأرض نستعمل البعد المكاني مثل: المسافة بين مدينتي الجلفة و وهران والتي هي 500 كلم وهي تكافئ 7 ساعات بالحافلة بسرعة 100 كلم في الساعة، أما في الفضاء الخارجي فيستعمل الفلكيون الزمن (السنة الضوئية) لقياس المسافة، مثل "المسافة الفاصلة بين مجرتنا درب التبانة وأقرب مجرة التي هي أندروميدا حيث تبلغ المسافة 2.5 مليون سنة ضوئية"[1]، أي بسرعة الضوء.

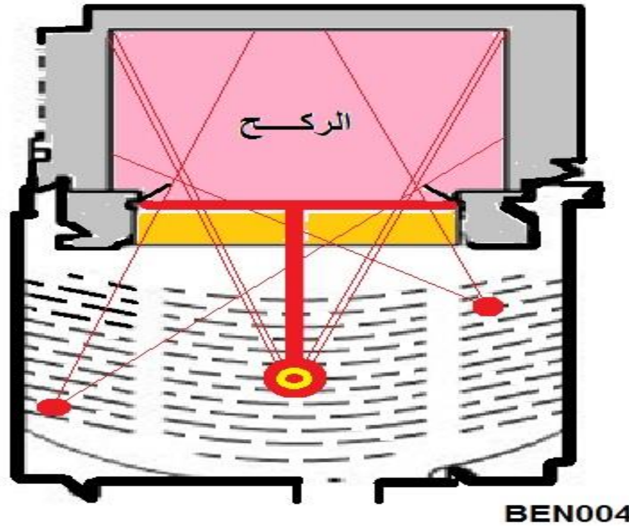
إن المسافة أمر عجيب في طولها وقصرها، فالمسافات بين الكواكب إذا ما قارناها بالمسافات بين الذرات، لا نكاد نتصور الفرق نظرا للبعد الهائل بين نوعي المسافة في المثالين، أما نحن فقد تعودنا على قياس المسافة بالنسبة لنا أو بالنسبة لمكان وجودنا، فنقول: هذا الشيء قريب وذاك بعيد، ثم نقارن بعد المسافة لهذه الأشياء بالنسبة لنا، فنقول هذا الشيء أقرب من ذاك.

في المسرح توجد أنواع من المسافات، أولها المسافة بين الممثل والمتفرج، أي المسافة الفاصلة بين مقدمة الخشبة و الصف الأول في صالة الجمهور، وتلك المسافات بين الممثلين ومختلف قطع الديكور، والمسافات التي تمثل أبعاد الخشبة من طول وعرض بالإضافة إلى الارتفاع لتكوين العلبة، وفي حقيقة الأمر أن في المسرح للمسافة اعتبار كبير، بين كل شيء وآخر مسافة، فالمتفرج الجالس في مقدمة الصالة تختلف حالة التلقي لديه عن ذلك المتفرج في مؤخرة الصالة، تبعا لاختلاف المسافة بين كليهما وبين الخشبة، اختلاف في وضوح الرؤية ونوعية الصوت وملاحظة التفاصيل، حسب موقع كل متفرج وزاوية رؤيته، في المسرح عموما قد تكون المسافة بين العرض والمتتبع بضع أمتار، وقد تكون بآلاف الكيلومترات في المسرح الإذاعي.

---

[1] علاء الدين، محمد، مجرة كاملة في طريقها للاصطدام بـ "درب التبانة".. هل تنجو الأرض؟، مقالة منشورة بموقع: http://www.huffpostarabi.com/2016/02/06/story_n_9167664.html، بتاريخ: 06-02-2016، تاريخ التصفح: 12-09-2017.

انطلاقا من مبدأ: عين الأمير l'œil du prince، " المتعلق عموما بمسافة بمقدار مرة ونصف عن مكان فتح الستار على الخشبة، على منفذ السينوغرافيا المختص بالديكور أن يضع كل عنصر على المخطط مرورا بنهاية إطار الخشبة، وحساب الفراغات والمسافات" [1]، وذلك لمراعاة النقاط المناسبة للمشاهدة المثالية.



10-5 اللــــون:

يمثل اللون عاملا ضروريا في نوعية الصورة عموما وجودة الرؤية في المسرح، لما يضيفه من تفاصيل توضيحية ومعلومات تخص الشخصيات والأشياء، ولتبيين أهمية اللون يكون أحسن مثال هو الفرق في التلقي البصري بين متفرج عادي ومتفرج مصاب بعمى الألوان أي أنه يرى الأشياء بالأبيض والأسود فقط، فالأول يتلقى الصورة كاملة بكل مميزاتها أما الثاني فيتلقى الصورة ناقصة من خاصية اللون، باعتبار أن الأبيض والأسود هما قيمتان لونيتان ولا يدخلان في الألوان الأساسية، فالأبيض هو عبارة عن الضوء الذي يتحلل إلى مجموعة من الألوان والأسود هو عدم وجود الأبيض أي عدم وجود الألوان، و عليه فـ" كل شيء له لون يكون لونياً، في حين أن الصبغات المحايدة، بما في ذلك الأسود والأبيض، ليست لونية ... طبقاً لعلم الألوان فالأبيض والأسود رسميًا لا يدخلان في تصنيفات الألوان، فالأبيض ليس بلون

---

[1] Lise Jacob, ref précéd.

والأسود ليس بلون، وإنما هما أداتان مُعبرتان عن النور والعتمة في الحياة الواقعية نُسقطهما على أعمالنا الفنية لتُضفي عليها بعضًا من الواقعية"[1].

تؤثر الألوان في نفسيات الأشخاص بدرجات مختلفة حسب تجارب وذكريات كل شخص، كما أنها ترتبط برموز ودلالات اختلفت من ثقافة إلى أخرى، أما في المسرح فقد تعامل مايرهولد مع اللون "بوصفه رمزاً، فقد عمد في أحد المشاهد إلى وضع ستائر صفراء و منضدة يغطيها شرشف أصفر عليها مزهرية تحمل وردا اصفرا و غمر الفضاء بالضوء الأصفر، هذه القصدية تتبنى بدون شك أهمية ترميز اللون"[2].

قد يكون المخرج السويسري أدولف آبيا (1862 - 1928) أكثر المسرحيين ولعا باللون، وهو صاحب السينوغرافيا الملونة في عروض المسرح العالمي، الذي واكب أول مصباح كهربائي من صنع المخترع إديسون، مضيفا له رقائق الجيلاتين الملونة، لتتزين عروضه بأقواس قزح، انطلاقا من قاعدته النظرية القائلة: " إذا أردت ان تبني عرضا مسرحيا، فلا تبنه على قدر ما ينفذ من الحوارات والأغاني، بل وعلى قدر ما ترى من الألوان"[3]، وهنا تبرز العلاقة الاستلزامية بين اللون والضوء.

نذكر دلالات بعض الألوان مثل: "الأحمر وهو من الألوان الساخنة يعبر عن العنف والاستفزاز والإثارة والدم والنار والحقد والحب، ويرمز للفن، يقابله في الهندسة شكل المربع"[4]، والأصفر: "لون منشط للفكر الفلسفي وأثبت لانج في تجاربه، أنه يرمز

---

[1] عمر، عون، قاعدتان أساسيتان لا تنساهما في علم الألوان، مادة علمية منشورة بموقع: http://www.egyres.com/articles/، بتاريخ: 2017-04-04، تاريخ التصفح: 1-10-2017.

[2] حسين، التكمه جي، اللون في المسرح بين الرمز والدلالة، جامعة بغداد: http://www.al-bayyna.com/modules.php?name=News&file=article&sid=24333، تاريخ النشر: 2005، تاريخ التصفح: 10-02-2016.

[3] عدنان، المنشد، منظومة الألوان في عروض المسرح3، مقالة منشورة على الرابط: http://www.alitthad.com/Articles_Details.php?ID=250، بتاريخ: 26-06-2013، تاريخ التصفح: 08-02-2016.

[4] أنظر: مدلولات الألوان على الرابط: https://sites.google.com/site/spacifictheater/coulor، تاريخ التصفح: 09-02-2016.

للعظمة والثورة ويقابله الشكل المثلث في الأشكال الهندسية، ويرمز للعلم" [1]، أما الأخضر فهو " يعبر عن لون الطبيعة يوحى بالراحة و يرمز للتسامح ويدعو للثقة وفيه خصب وأمل، ويمكن تشبيهه هندسيا بالشكل المعين ومن حيث التأثير الفسيولوجي فهو لون مسكن ومنور"[2].

11-5 التقسيم الهندسي لخشبة المسرح:

يتم تقسيم خشبة المسرح إلى مناطق بهدف تسهيل عملية التوليف بين مختلف العناصر المادية وتموضعها وكذا تخطيط حركة الممثلين وتوزيع الإضاءة، والتحكم في العلاقات المكانية بين هذه العناصر سواء كانت ثابتة أو متنقلة، كما يمكن لتقسيم الخشبة أن يساهم في تعيين الزوايا والمسافات بين قطع الديكور و تحديد الاتجاهات، ومن أشهر هذه التقسيمات [3]:

التقسيم 6 : 1- يمين ويسار المسرح 2- حافة خشبة المسرح (الجزء المواجه للجمهور).

3- أعلى خشبة المسرح (مؤخرة المنصة) 4- فوق (أعلي المنصة).

5- تحت 6- مناطق منتصف خشبة المسرح

التقسيم 9 : 1- اليمين الأسفل 2- الوسط الأسفل 3- اليسار الأسفل 4- الوسط الأيمن

5- الوســـــط 6- الوسط الأيسر 7- اليمين الأعلى 8- الوسط الأعلى

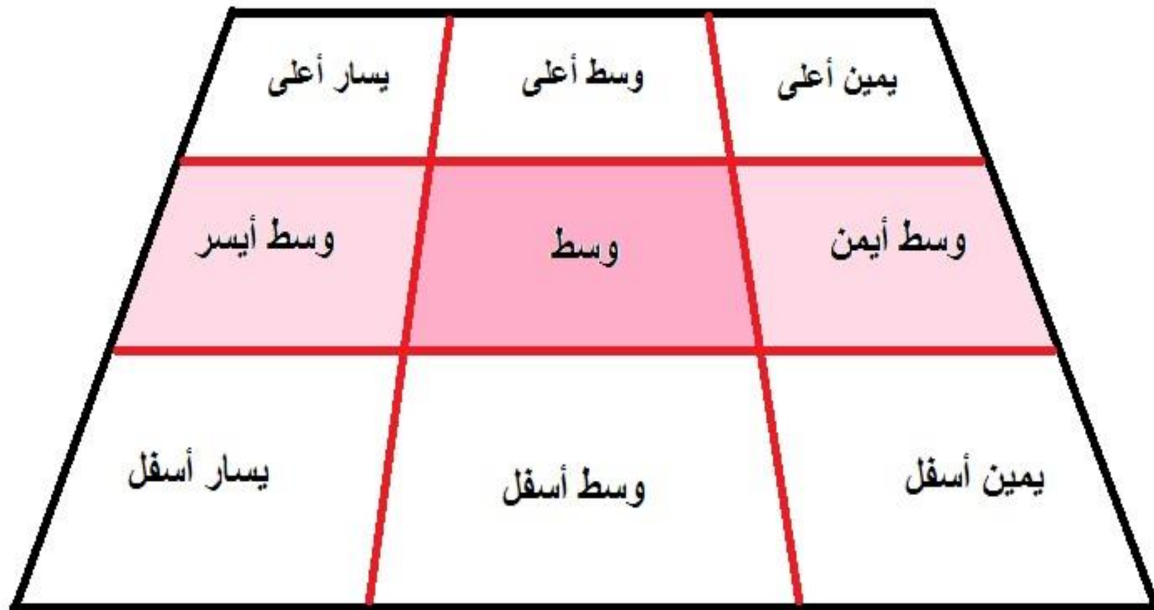
9- اليسار الأعلى

---

1 نفس المرجع السابق

2 نفس المرجع السابق.

3 مناطق تقسيم خشبة المسرح، مقالة منشورة على الرابط: https://sites.google.com/site/spacifictheater/stheatre، تاريخ التصفح: 16-01-2016.



BEN005

لقد صارت هذه التقسيمات الاصطلاحية لخشبة المسرح من التقاليد الفنية التي كثيرا ما يتجاوزها المخرجون في المسرح الحديث، حيث أن بعضهم يعتبرها مقيدة للحرية الفنية فيما يتعلق بالتعبير والحركة، كما يحترم مخرجون آخرون هذه التقسيمات بوصفها وسيلة تسهل العمل وتساهم في توحيد المقاييس والاصطلاحات الفنية خاصة بينهم وبين المتفرجين والنقاد والدارسين.

المبحث السادس: وظائف السينوغرافيا في العرض المسرحي:

تتيح السينوغرافيا في المسرح جملة من المظاهر الجمالية التي تعزز المضمون الأدبي والفكري للعمل المسرحي، من أجل أن تقدمه للجمهور في أبهى حلة ممكنة، بينما تكون لكل مظهر وظيفة معينة لذلك ليس للسينوغرافيا المسرحية وظيفة وحيدة بل لها وظائف مختلفة.

1-6 الوظيفة المعمارية:

عرف المسرح منذ القديم نفسه داخل المحيط المعماري، وهنا وجب التفريق بين عمارة المسرح كبناية مخصصة لتقديم الأعمال المسرحية وهي مهيأة لاستقبال الفرقة المسرحية وكذا الجمهور، وبين المعمار المسرحي السينوغرافي الذي مكانه فوق الخشبة، فالأولى تحتضن العمل المسرحي أما الثانية فيحتضنها هذا العمل، فهذه الأخيرة هي عمارة افتراضية مؤقتة وذات غرض فني بحت، أما العمارة الأولى فهي حقيقية دائمة وذات منفعة ثقافية واجتماعية.

قد استفادت السينوغرافيا من فن العمارة خصوصا في عروض المسرح الواقعي، كما تستفيد من علوم وفنون أخرى أو كما يقول الأستاذ سعدي عبد الكريم "ويبقى على قمة تلك العلوم والفنون النبيلة السامية علم (الهندسة المعمارية)، ذلك العلم الهندسي التقني الفني الراقي ليكون منهلا خصبا، ومعاضدا ومساهما من طراز رفيع، لتتمكن السينوغرافيا من ترجمة فعلية جمالية للمؤثث الصوري المرئي لفضاء المشهد المسرحي"[1]، فإنه من المطلوب الضروري أن يتحكم السينوغراف في التقنيات الأساسية لعلم الهندسة المعمارية، ليتمكن من بناء الجانب المعماري للسينوغرافيا حسب المبادئ الهندسية الثابتة في العمارة، وهذا لا يتنافى مع إعمال الخيال وابتكار الأشكال المعمارية غير المألوفة.

---

[1] سعدي، عبد الكريم، المخرج السينوغرافي المؤسسة الجمالية المفسرة للعرض المسرحي، مقالة منشورة بموقع النور: http://www.alnoor.se/article.asp?id=57809، بتاريخ: 15-09-2009، تاريخ التصفح: 06-09-2015.

قد تحدث المفارقة أن يبتكر السينوغراف تصاميم معمارية للعرض المسرحي، ثم يأتي مهندس معماري تعجبه هذه التصاميم فيحولها إلى مخططات ومشاريع في الهندسة المعمارية، وبهذا تكون السينوغرافيا المسرحية قد تخطت الحدود وانتقلت إلى واقع الناس.

2-6 الوظيفة التعبيرية:

تشترك السينوغرافيا مع الممثل في التعبير حيث تسهله وتجعله أكثر وضوحا أو كما يقول حسن عثمان: "في التشكيل أنت أمام مساحة من اللون والكتل والصور والمواد المختلفة كما هو شأن الديكور ومجموعة الأزياء والإضاءة التي بإخضاعها لفن التصميم تثري العرض المسرحي وتقدم في النهاية وسيلة تعبيرية "[1]، ذلك أن التعبير في المسرح يتطلب غالبا وسائل مختلفة و متعددة تجعلها السينوغرافيا متلائمة و تقدمها في شكل وسيلة تعبيرية مركبة، هذا التنوع يجعل التعبير غاية في التكثيف والتأثير.

يعاب على المسرح الفقير خلوه في أغلب العروض من عناصر السينوغرافيا الأساسية، فيتحمل الممثل في هذا النوع من المسرح كل المسئولية فيما يتعلق بالتعبير، ويضطر المتفرج إلى البناء الخيالي للبيئة السينوغرافية بواسطة التصور، وهذا المثال يبرز أهمية السينوغرافيا في التعبير بل يبين بأن للسينوغرافيا وظيفة تعبيرية من الضروري ممارستها.

3-6 الوظيفة التواصلية:

توجد علاقات تبادلية بين عناصر السينوغرافيا المسرحية، فكل عنصر يحاور الآخر أو أنهما يشتركان في صياغة الخطاب البصري أي "أن المصمم يضع في اعتباره اللغة والخامة الصورية التي يشارك الآخر بها من منظور الفكرة المعاصرة التي يسعى إلى تحديثها في التطبيقات والمعالجات التجديدية التي يسعى لتوصيلها، وبذلك تحقق التواصل بين الخامات

[1] عثمان، حسن، السينوغرافيا تشكيل يترجم النص المسرحي بصريا، مقالة منشورة بمجلة الخليج: http://www.alkhaleej.ae/alkhaleej/page/7467620a-8cf9-4309-ab92-d7bcba8f32d1 ، بتاريخ: 22-06-2014، تاريخ التصفح: 11-07-2015.

ودلالاتها وتفاعلها مع مكملات العرض المسرحي من جوانبها الحركية والإيقاعية والرمزية"[1]، إذن هناك وظيفة تواصلية للسينوغرافيا، و يمكن رصد نوعين من هذا التواصل، فهناك التواصل بين العناصر السينوغرافية فيما بينها فوق الخشبة، وهناك التواصل بين الخشبة وما عليها وبين الصالة ومن فيها.

4-6 الوظيـفة التخـيـيـليـة:

يحتل التخييل في السينوغرافيا مكانه الأول، فهو الذي يمكن السينوغراف من إبداع الصور الجديدة وكذا تكوين العلاقات بين مختلف عناصر السينوغرافيا كما يقول جواد الحسب:"وظيفة السينوغرافيا هي تكييف المكان لكي يكون ملائماً للعرض المسرحي "[2]، حيث تتطلب عملية التكييف هذه قدرات تخيلية استثنائية.

تلعب خصائص الخيال الإنساني دورها في توليد الأفكار والصور حيث "يعتبر علماء النفس أن عنصر الطلاقة من المميزات الأساسية للخيال الجموح الذي يحفز القوى المحركة الداخلية للمبدع وخاصة منها العقل، الذي ينتج كمية كبيرة من القدرات حول موضوع معين في وحدة زمنية ثابتة بحيث يستطيع الفنان المبدع الموهوب توليد بدرجة مرتفعة سيولة من الأفكار على مستوى التشكيل الحركي المفعم بالحياة المتنوعة والإيقاعات الصوتية التي يراها تخدم خطاب عرضه المسرحي" [3]، وهذا المحصل الخيالي المنقول إلى عالم الوجود المادي فوق خشبة المسرح هو أيضا يثير خيال المتفرج ليتصور هو الآخر عوالمه الخاصة.

يوجد هذا التداخل الحتمي بين ما هو حقيقي وما هو متخيل لينتج الدهشة البصرية " فالفضاء الذي يلعب فيه الممثلون هو بالضرورة فضاء حقيقي ومتخيل في الوقت نفسه، إذ الفضاء الحقيقي الذي تتحرك فيه أجساد الممثلين يصبح فضاء متخيلا من المفروض أن

---

[1] طارق، العذاري، تطبيقات السينوغرافيا بين العلمية والعشوائية، مرجع سابق.

[2] جواد، الحسب، عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي، مرجع سابق.

[3] بن يحيى، علي عزاوي، رؤية استبصارية في عالم تقنيات الإخراج المسرحي، مقالة منشورة بموقع الفكر: http://www.alfikre.com/articles.php?id=10431، بتاريخ: 01-02-2015، تاريخ التصفح: 28-12-2015.

تتطور فيه الشخصيات والعلاقة بين هذين الفضاءين هو ما تحاول أن ترسمه السينوغرافيا"[1]، رغم أنها تفشل غالبا في رسم الخطوط الفاصلة بين الحقيقة والخيال، لتترك خيال المتفرج متحفزا دائما ومنهمكا في مغالبة التوتر.

كما يرى بعض الدارسين أن للسينوغرافيا وظائف كثيرة قد يصعب حصرها لكن قد يمكن إيجازها في نقاط كالتالي[2] :

- 1- تأثيث خشبة المسرح وتأطيرها.
- 2- تنظيم الركح والفضاء المسرحي.
- 3- ترويج ثقافة بصرية إلى الجانب اللغوي اللفظي.
- 4- تجسيد الكلمات وتجسيم الحوارات وترجمتها بصريا قوامها الحركة والجسد.
- 5- رسم التصورات الدرامية من أجل إضفاء معنى على الفضاء.
- 6- تشكيل معاني النص بصريا ودلاليا وسيميائيا.
- 7- خلق فضاء مناسب للنص وهو يتحول إلى عرض درامي.
- 8- إضاءة الخشبة وتعميرها وإثرائها موسيقيا.
- 9- شرح المشاهد المسرحية وتفسيرها وتوضيحها.
- 10- توفير الأجواء المناسبة الموحية والممهدة للعرض المسرحي.
- 11- توفير الإيقاع المكاني والزمني لحضور الممثل فوق خشبة الركح.
- 12- التأثير في المتفرجين ذهنيا ووجدانيا وحركيا عن طريق الديكور وبناء المناظر.
- 13- تبليغ الرسائل الغامضة وتبسيطها عبر مجموعة من المؤشرات اللفظية والحركية.
- 14- إخضاع الكتل والألوان والضوء والصوت لرؤية إخراجية فنية واحدة.

[1] يونس، لوليدي، رفع الستار ..السينوغرافيا وظائف واتجاهات، مقالة منشورة بموقع راية: http://www.raya.com/home/print/f6451603-4dff-4ca1-9c10-122741d17432/8b63eb21-14c7-429a-83a5-644c28e03427 ، بتاريخ: 19-08-20018، تاريخ التصفح: 13-09-2015.

[2] http://baht21.blogspot.com/2012/03/blog-post_8501.html.

الفصــل الثـــانــــي:

رصد جماليات السينوغرافيا في عروض مسرحية جزائرية معاصرة.

المبحث الأول:

دراسة سينوغرافية لمسرحية "أكلة لحوم البشر".

المبحث الثاني:

الحركة والأداء التمثيلي في مسرحية "افتراض ما حدث فعلا".

المبحث الثالث:

بهجة الأزياء و قسوة الإكسسوارات في مسرحية "ليالي آل موت".

المبحث الرابع:

تقنيات الإضاءة في مسرحية "ذكرى سعيدة من الألزاس".

المبحث الخامس:

المؤثرات البصرية التقليدية في مسرحية "النصف الضائع".

المبحث السادس:

المسرح الفقير يتجلى في "ليلة إعدام".

الفصل الثاني: رصد جماليات السينوغرافيا في عروض مسرحية جزائرية معاصرة.

حتى نتمكن من الرصد الشامل لمميزات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر، علينا دراسة مجموعة من العروض التي تم إنتاجها بين سنتي 2000 و 2015، وذلك باختيار عروض متنوعة لمجموعة من المخرجين والسينوغرافيين، والتي تتناول مواضيع اجتماعية وتاريخية ونفسية وتعالج ظواهر ومشكلات مختلفة.

المبحث الأول: دراسة سينوغرافية لمسرحية "أكلة لحوم البشر".

مسرحية " أكلة لحوم البشـر":

إنتاج: تعاونية كانفا canevas المسرحية، بدعم من صندوق تطوير الفنون وترقيتها لوزارة الثقافة.

نص: ممدوح عدوان بتصرف سفيان عطية

تمثيل: عيسى سقني – إدريس بن شرنين – عبد المالك بن زواوي

سينوغرافيا: عبد المالك بن زواوي

موسيقى وتركيب فيديو: إدريس بن شرنين

ملابس: السيدة وردة

ريجيسور: عبد الغني بعيبش

إخراج: سفيان عطية

مدة العرض: 01:00:24



IMAG001

1-1 ملخص النص المسرحي [1]: المسرحية هي أصلا من نوع المونودراما، من تأليف الكاتب المسرحي الكبير ممدوح عدوان، قام الأستاذ سفيان عطية بتكييفها والتصرف فيها ونقلها إلى الخشبة، فكرة المسرحية تتمثل في صراع داخلي حول هاجس أكل لحوم البشر، الشخصية تناقش قضية القتل كفعل عام أو فردي، إنها شخصية طفولية متفلسفة تجادل بمنطق مصطنع فتبدو كأنها شخصية صبيانية لم يكتمل فكرها بعد، فهي تعتمد على أسلوب ساخر باتجاه السذاجة، فتبدأ حديثها ب،" تريدون أن تقنعونني أنكم تحمون الأطفال ؟ بسيطة الأيام بيننا ... فعلتها ... انتظرت و انتظرت و فعلتها أخيرا ... كان لابد أن أفعلها"، وقد ركزت على مفهوم " أكل لحم البشر" فاستعملت اللفظ في وصف سلوكات إنسانية تتماشى مع هذا المعنى، فلم يعد فعل أكل لحم البشر مجرد عملية فيزيائية بدائية وحشية، بل لها تمظهرات أخرى مشابهة في الشكل ومتفقة مع المعنى، أو كما جاء في القرآن الكريم: " أيحبُ أحدُكم أن يأكل لحمَ أخيه ميتا

---

[1] نص مسرحية "أكلة لحوم البشر" للكاتب: ممدوح عدوان بتصرف سفيان عطية.

فكرهتموه"[1]، وهو تساءل استنكاري بصيغة التشبيه، مراده النهي عن الغيبة والنميمة، و كما يقول العامة عندنا في نفس السياق "فلان يقطع فلانا" أي يتكلم عنه في غيابه بما يكرهه، فالعبارة تحتمل الكثير من التأويلات والتشبيهات، وهذا ما استغله الكاتب واشتغل عليه بواسطة النص المسرحي، فأبدع شخصية طفولية ساذجة، مهوسة ومتشككة وقد استحوذت عليها وساوس الخوف فظهرت كأنها فريسة في انتظار مفترسها، لكنها في نفس الوقت شخصية إنسانية مقاومة، تدين همجية الإنسان وتقف ضد شره، و كما جاء في العبارة الشهيرة "القوي يأكل الضعيف"، ففعل الأكل هنا هو فعل رمزي يعبر عن السيطرة والاستحواذ والاحتواء، كما أنه يعبر في نفس الوقت عن المعنى الحقيقي للفعل مثلما تفعله الحيوانات المفترسة في البر والبحر، وهو الذي تعتقده الشخصية فتقول: " لكن ما المشكلة في المرتديلا ... آلات تشتغل ... تذبح ... تسلخ ... تطحن اللحم ... تعلبه ... تقذفه إلى الخارج ... آلاف المعلبات ... عشرات الآلاف ...مئات الآلاف ... توزيع إلى كل أرجاء العالم ... الآلات تدور ... مستمرة في دورانها ، معلبات فيها لحوم ، تسرب خبر واحد نشر بالخطأ ... زلت قدم العامل فسقط بين الآلات و الآلات تدور ، صرخ و امسك بزميله ... سقط معه ... الآلات تدور و المعلبات تخرج ... كيف يمكن فرز المعلبات التي فيها العاملان عن المعلبات التي فيها الأبقار ؟ الحل إتلاف تلك الوجبة من المعلبات ... إتلاف عشرة آلاف علبة ؟؟ "، كانت هذه بداية أقرب إلى الواقعية، اتخذتها الشخصية كحجة لإثبات أن البشر يأكلون بعضهم بالفعل حتى في المجتمع المتحضر، وإن كانت الظاهرة معروفة في التاريخ أن هناك قبائل بأكملها تعيش على أكل لحوم البشر، لكن طرح الشخصية كان يتراوح بين الواقع والرمز، فقد تساءلت: " نحن مضللون ... متوهمون أننا متحضرون ... حين سمع المتوحش بملايين القتلى في الحرب العالمية الثانية صاح : ياه ، و أكلتموهم كلهم ؟ فقيل له : لا ، نحن لا نقتل لكي نأكل ... فسأل و قال : لماذا تقتلون إذا ؟ ... الهمج همج لأنهم يقتلون البشر من أجل أكلهم ، أما نحن فلا نفعل ذلك لأننا متمدنون ... و لكن السؤال مشروع ، إذا كنا لا نريد حتى أن نأكل هذه الملايين فلماذا نقتلهم ؟"، إنه تساءل فلسفي يدين التطاحن والصراع المدمر بين البشر.

[1] وسط سورة الحجرات، الآية 12.

تريد الشخصية إنقاذ البشرية من هذا المرض الخبيث فتقول: " لقد اهتديت إلى بداية الطريق لعلاج البشرية ... من أجل إيقاف سلسلة المرض يجب القيام بحملة تلقيح واقية للأطفال... أي إقناعهم ... سأطمئن هذا الطفل ... ثم سأنزع من رأسه كل الأفكار التي غرسها أهله و مجتمعه فيه ... سأمسح على شعره لكي يطمئن ... اقتربت منه فتراجع خائفا ... اقتربت أكثر ... تلفت الطفل من حوله بقلق ، إنه خائف ... طبعا طالما أنهم علموه أن يأكل البشر فلا بد أنه اهتدى إلى أن البشر أيضا يمكن أن يأكلوه ... لكنني لا أريد أن آكله ...".

2-1 السينوغرافيا الشاملة في مسرحية "أكلة لحوم البشر":

أول ما يظهر بعد رفع الستار مباشرة :

على اليسار: شاشة سينمائية ثم تظهر على اليمين في مستوى أعلى من رأس الممثل واقفا: شاشة خيال الظل يظهر بها خيال لشخص رجل جالس على ركبتيه ويضرب بعصيتين جدار مقابل كأنه من خشب (حسب ما يصدره من صوت)، حيث كان الإيقاع مصحوبا بتصفير العازف.

بالموازاة والتزامن تظهر على شاشة العرض السينمائي بالجهة اليسرى وفي نفس المستوى، تظهر خطوط البث بالأبيض والأسود في استعراض متحرك، أثناء العزف تظهر صور سريعة لمعلبات اللحم ثم خطوط ثم ستار.

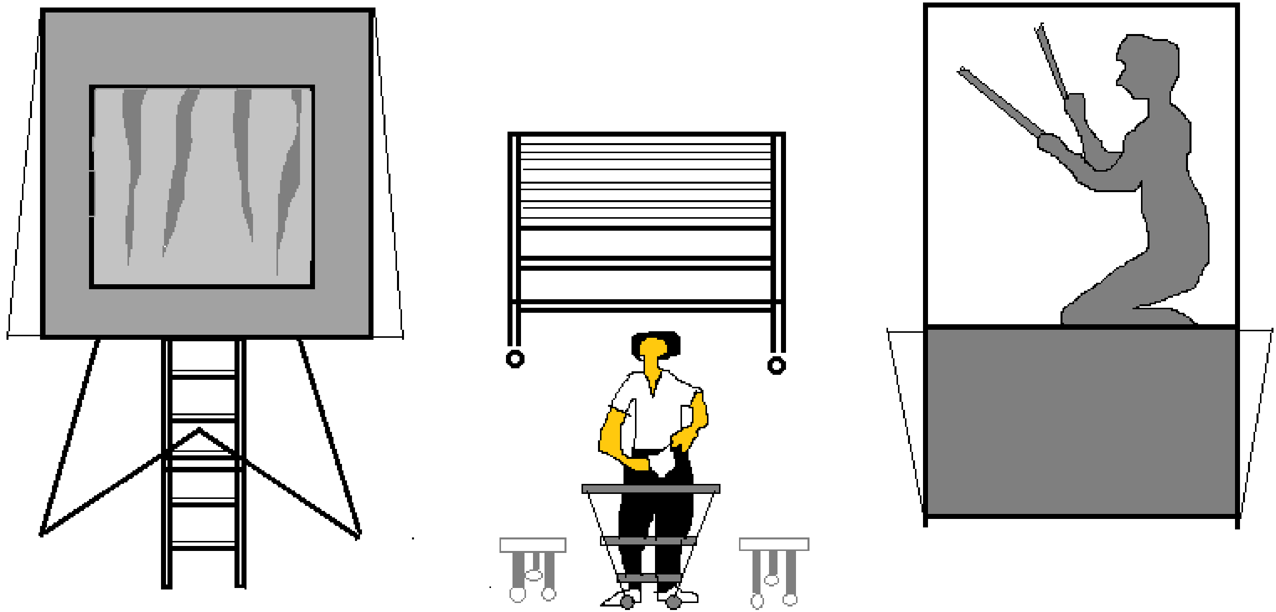
يبدو جليا من أول منظر للمتفرج العارف أن المخرج قد انتهج الطريقة السينمائية المعدلة مسرحيا، حسب مقتضيات الإخراج المسرحي وما توفره الخشبة من إمكانات لترويض المكان والزمن لما يخدم العرض المسرحي.



IMAG002

توحي الصورة المسرحية بواسطة الظل الأسود للرجل بمرافقة العزف بالتصفير والإيقاع بالأدوات الخشبية أجواء تذكر بالثقافة الإفريقية قبل قرون، أين كانت توجد قبائل بدائية متوحشة في الأدغال، التي كان منها من يأكل لحوم البشر.

تظهر في الوسط شخصية شاب واقف إلى طاولة معدنية صغيرة ذات عجلات، مرتديا فنيلا بيضاء وبنطلون أسود وحذاء رياضي أبيض، الشخصية منهمكة في تقطيع قصاصات ورقية بيضاء، وحول الطاولة كرسيين صغيرين أحدهما على اليمين والآخر على اليسار، وسرعان ما تختفي هذه الصورة بواسطة استعمال الإضاءة المركزة إشعال/إطفاء، ثم تظهر الشخصية في وضع مغاير، فيبدو الشاب جالسا إلى يمين الطاولة وهو يكتب و يمحو على قصاصاته، ثم تختفي هذه الصورة بنفس الطريقة الأولى، دائما هناك خلفية العزف بالتصفير والإيقاع، تظهر الشخصية جالسة إلى يسار الطاولة وهي تحاكي حركات المذيع التلفزيوني الذي يقدم خبرا عاجلا، لتختفي مرة أخرى وتظهر خلف الطاولة واقفة ثم تشرع في أخذ القصاصات من على الطاولة ووضعها على قطعة أخرى من الديكور موجودة في الخلف، وهي عبارة عن إطار متنقل بعجلات له عارضات معدنية مصطفة أفقيا.



IMAG003

1-2-1 الشخصيات في مسرحية "أكلة لحوم البشر":

هناك شخصية رئيسية واحدة وشخصيتين مساعدتين وشخصية خيال الظل، حيث تتحدث الشخصية الرئيسية وتحكي القصة بالأداء مستعينة بالكلام والحركة واستعمال قطع الديكور بالإضافة إلى مشاركة الشخصيتين الثانويتين وخيال الظل.

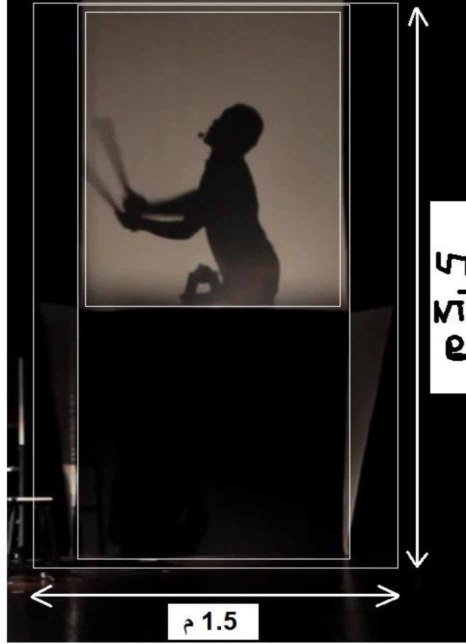
ترجع محدودية عدد الشخصيات في هذه المسرحية إلى أن النص الأصلي يجعلها تصنف ضمن نوع المونودراما، بينما ظهر العرض حسب رؤية المتصرف في النص الذي عالجه دراميا ليتحول إلى عمل مسرحي متكامل، انطلاقا من شخصية واحدة تكلم نفسها في حوار داخلي (مونولوج) إلى شخصية رئيسية (مركزية) في صراع خارجي مع شخصيات أخرى تمثل القوى المضادة، وبما أن هذه القوى غامضة و متوارية فقد لجأ المتصرف في النص إلى إظهارها في شكل شخصيات مقنعة تظهر قليلا وتختفي كثيرا.

1-2-2 الديكور في مسرحية "أكلة لحوم البشر":

يقول المخرج المسرحي عبد المجيد الطلحة:" ..لجماليات الديكور أهمية في نجاح العرض المسرحي إلا أن أهميته العملية وسهولة تحريكه واستخدامه لا تقل أهمية عن ذلك، إضافة إلى أنه يشكل علاقة قوية بين الدراما والتشكيل على خشبة المسرح فهو أحد المقومات المهمة للعرض المسرحي والتي يحتويها المسرح" [1].

يتكون الديكور في هذه المسرحية من عدة قطع مستقلة عن بعضها، منها ما هو متحرك ومنها ما هو ثابت، وهي تتوزع على الشكل التالي:

إطار مستطيل مثبت عموديا إلى يمين الخشبة، نصفه الأسفل مغطى برداء أسود وعلى جانبيه تشكيل لجناحين بالقماش الأبيض، أما نصفه الأعلى فقد تم شغله بشاشة لعرض خيال الظل، وكانت أبعاده: ارتفاعه 3.5 م وعرضه 1.5، وبذلك ظهرت شاشة خيال الظل والتي هي الجزء المهم في هذا الإطار بأبعاد 2.00م X 1.5م.



IMAG004

---

[1] عبد المجيد، الطلحة، البعد الدرامي والتشكيلي للديكور المسرحي، مقالة منشورة على الموقع: http://rs.ksu.edu.sa/121510.html، تاريخ التصفح: 25-05-2016.

يقابله إطار آخر على الجهة اليسرى في نفس المستوى والأبعاد، حيث توجد بالقسم الأعلى لهذا الإطار شاشة سينمائية صغيرة، وبالقسم الأسفل تمتد قائمتان من القماش الأبيض بشكل منفرج.



IMAG005

تلعب قطعة الطاولة المتحركة على عجلات دورا مهما في توضيح الأداء التمثيلي، إذ أن إمكانية الحركة تجعل منها قطعة متنقلة فوق الخشبة، فتشغل كل مرة حيزا مكانيا مختلفا، وفي نفس الوقت تتيح جزءا شاغرا من الفضاء ليستغله الممثل في حركته.

ذلك أن الديكور ليس هو مجرد قطع مادية جامدة بل هي مكونات لها دور درامي، وفي هذا السياق يقول الدكتور سمير أحمد، أحد رواد فن الديكور المسرحي في مصر والأستاذ بقسم الديكور بالمعهد العالي للفنون المسرحية:" الديكور ليس مجرد صورة أو مكان يتحرك فيه الممثلون، فالديكور له دور مهم جدا في إعطاء رأي في الدراما وليس مجرد أبواب وشبابيك وشوارع، كما أنه له دور تنويري في النص فلا بد أن يفهم المشاهد أن كل قطعة ديكور لها مدلول"[1]، فالديكور إذن له دور مكمل لأداء الممثل.

---

[1] الديكور المسرحي.. حين تشارك الأبواب والشبابيك في التمثيل، مقالة منشورة على الرابط:www.territorycrossings.com/ar، تاريخ التصفح: 25-05-2016.



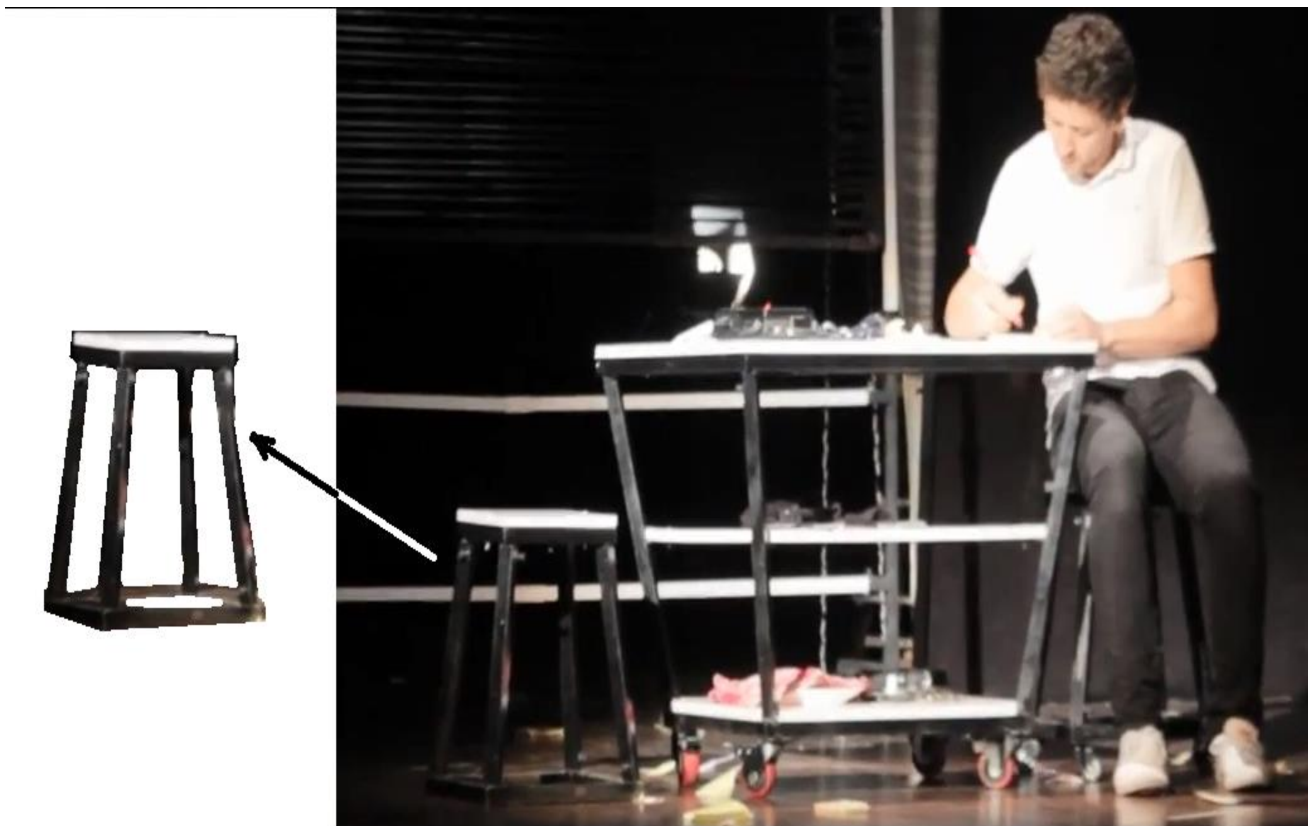
IMAG006

إن تصميم الطاولة المتحركة بشكل هرمي مقلوب يجعلها تنسجم مع التصميم العام لباقي قطع الديكور، التي تظهر بها المثلثات بكثرة، حيث توحي مستوياتها الأفقية الثلاثة بمعنى التقطيع، ثم أن الطاولة بهذا الشكل تبدو عملية أكثر بالنسبة للممثل، فهي خفيفة الوزن و متوازنة من حيث الهيئة، و تسمح الفراغات من خلالها بمشاهدة أرجل الممثل وقدميه.

لقد تم إشغال الخشبة وملأها بطريقة تسمح بتحقيق التوازن البصري بين كتل التشكيل المادي، حيث قسمت إلى مستويات عمودية وأخرى أفقية، أما القطع الثابتة فتؤطر المشهد العام وتحدده وتضيف إليه، وأما القطع المتحركة فهي تساهم في مساعدة الممثلين على الأداء، وعلى العموم " هناك هدفان لتصميم الديكور وهما :أولا، مساعدة المشاهدين على فهم العمل

المسرحي، وثانيًا، التعبير عن خصائص المسرحية المميزة"[1] ، فكانت هذه القطع المادية لها مبررات وجود عملية وفنية.

هناك أيضا كرسيان صغيران تابعان للطاولة، أحدهما بأربعة أرجل مثبتة إلى قاعدة والآخر متحرك بأربعة أرجل تنتهي بعجلات.



IMAG007

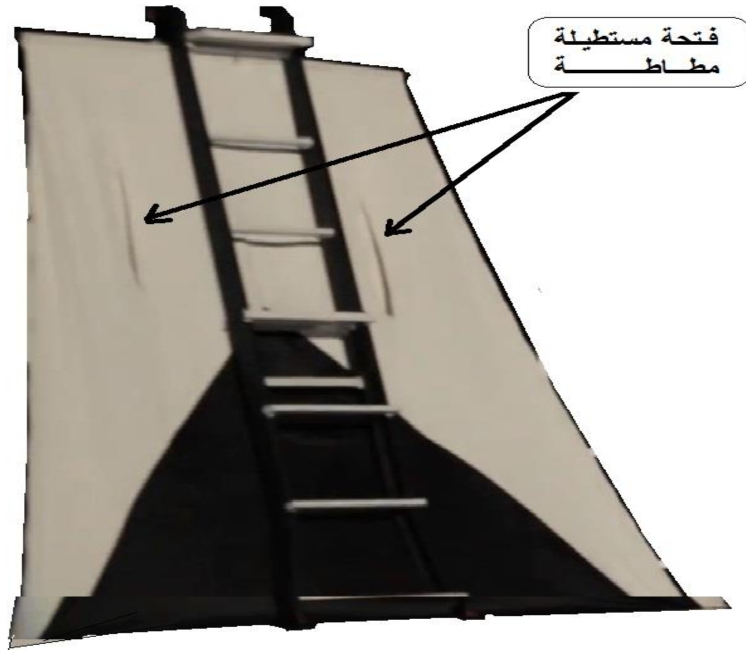
توجد قطعة أخرى ثابتة ملحقة بالإطار على الجهة اليسرى، وهي تجميع لخلفية من القماش الأبيض و الأسود، حيث يسمح تشكيلها بإعطاء إمكانية الظهور والتخفي لرؤوس الشخصيات.

[1] محمد، نسمة، وظيفة الديكور في أي عرض مسرحي، مقالة منشورة على الرابط: -http://masrahalfayoum.yoo7.com/t214 topic، تاريخ النشر: 28-04-2008، تاريخ التصفح 11-03-2017.



IMAG008

تتصل هذه القطعة التي تستعمل كستار مؤقت لأغراض أدائية بسلم معدني مدرج، ولهذا السلم دور مساعد حيث أنه يوفر إمكانية تعدد المستويات التي يستغلها الممثل أثناء اللعب.



IMAG009

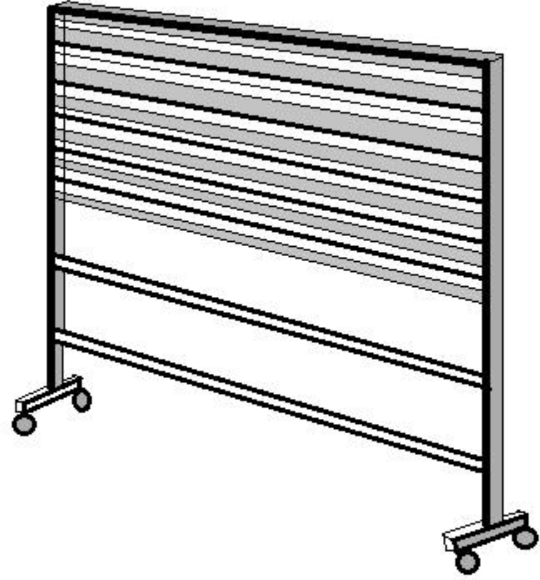
توجد أيضا فتحتان مستطيلتان على جانبي القسم العلوي الأبيض للقطعة، حيث يستعمل الممثل هاتان الفتحتان لإظهار رأسه فقط، بينما يختفي جسمه خلف الستارة.



IMAG010

القطعة المتحركة التي تم استعمالها بكثرة في هذا العرض المسرحي هي العارضة المتنقلة، والتي كان غرضها هو الإيحاء بوجود حاجز أو فاصل نفسي أو مادي بين الشخصية الرئيسية والشخصيتين المساعدتين، وهو أداة سينوغرافية فعالة استعملها السينوغراف بذكاء وبشكل إيجابي لاختصار المسافة المكانية أثناء الحركة.

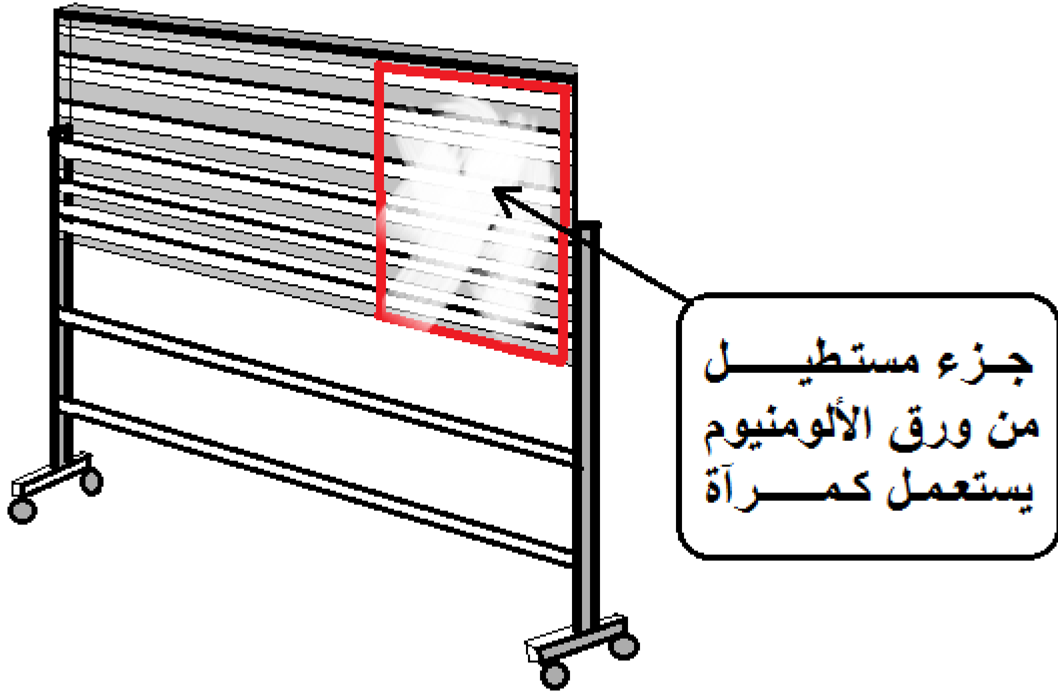




IMAG011

لهذه العارضة المتحركة ثلاثة مستويات أفقية، حيث يمثل المستوى العلوي شباكا مستطيلا، يمتد من منطقة الخصر إلى أعلى رأس الممثل ويمكن الرؤية من خلاله، أما المستوى الثاني فهو عبارة عن قضيب في مستوى أعلى الركبتين، يستعمله الممثل فيمسك به كأنه مقود دراجة ليجر العارضة ويحركها من مكان إلى آخر.

أما الأهمية الدرامية لهذه العارضة فهي الفصل والدفاع والهروب، كما يحدث بين الشخصية الرئيسية والشخصية المساعدة في بعض المشاهد، فهذه العارضة تمنع التماس بين الشخصيتين، وهي بهذا تمثل امتداد المكان حيث تختصر المسافة من عدة أمتار إلى بضع سنتيمترات، بحيث تظهر كلتا الشخصيتين على الخشبة مع تخيل مسافة طويلة فاصلة بينهما.

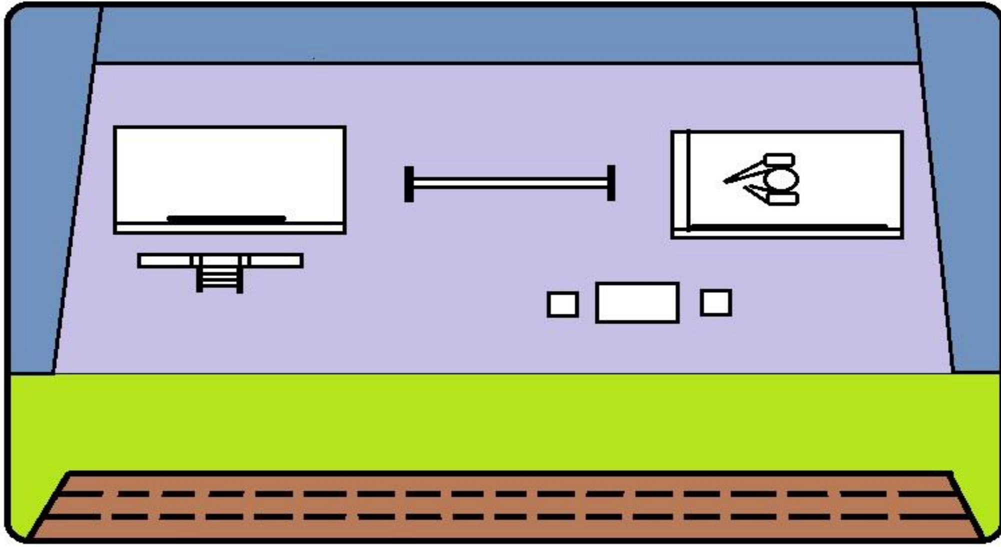


IMAG012

للعارضة المتحركة استعمالات متعددة، بالإضافة إلى أنها قطعة متحركة في جميع الاتجاهات الأفقية مثل جدار متنقل، فهي تحمل أيضا جزء مستطيل يستعمل كمرآة، يستعين به الممثل لتوضيح الفعل الدرامي.

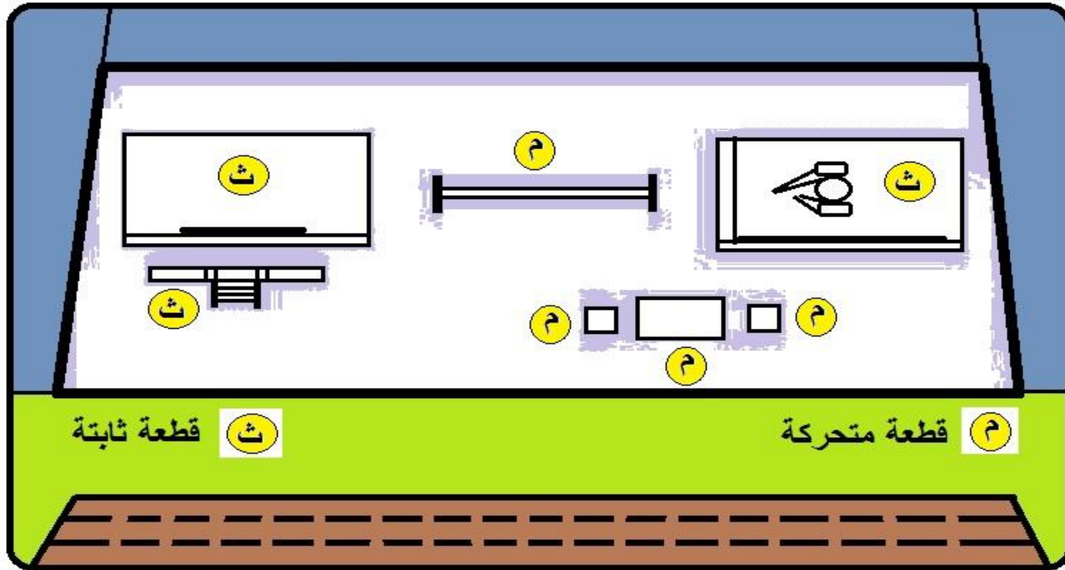
1-2-3 توزيع قطع الديكور على الخشبة:

في مسرحية "أكلة لحوم البشر" تم توزيع قطع الديكور بشكل متوازن يحقق غرض الاتصال البصري، مع إتاحة المساحات الضرورية المخصصة لحركة الممثلين، وكذلك إيجاد مستويات عمودية وأفقية تسمح باستغلال الكثير من الوضعيات البصرية، وذلك لما يتميز به تصميم مختلف القطع من إحكام و جودة في التنفيذ، فهناك بعض القطع تظهر مساحات مسطحة مثل الشاشتين والستائر، وهناك القطع التي تظهر بالأبعاد الثلاثة فتبدو بأشكالها التكعيبية مثل الكرسيين والطاولة، فقد وفر هذا التنوع إمكانيات عديدة استعملها الممثل الرئيسي لإبراز قدراته التمثيلية، خاصة فيما يتعلق بعنصر الحركة.



IMAG013

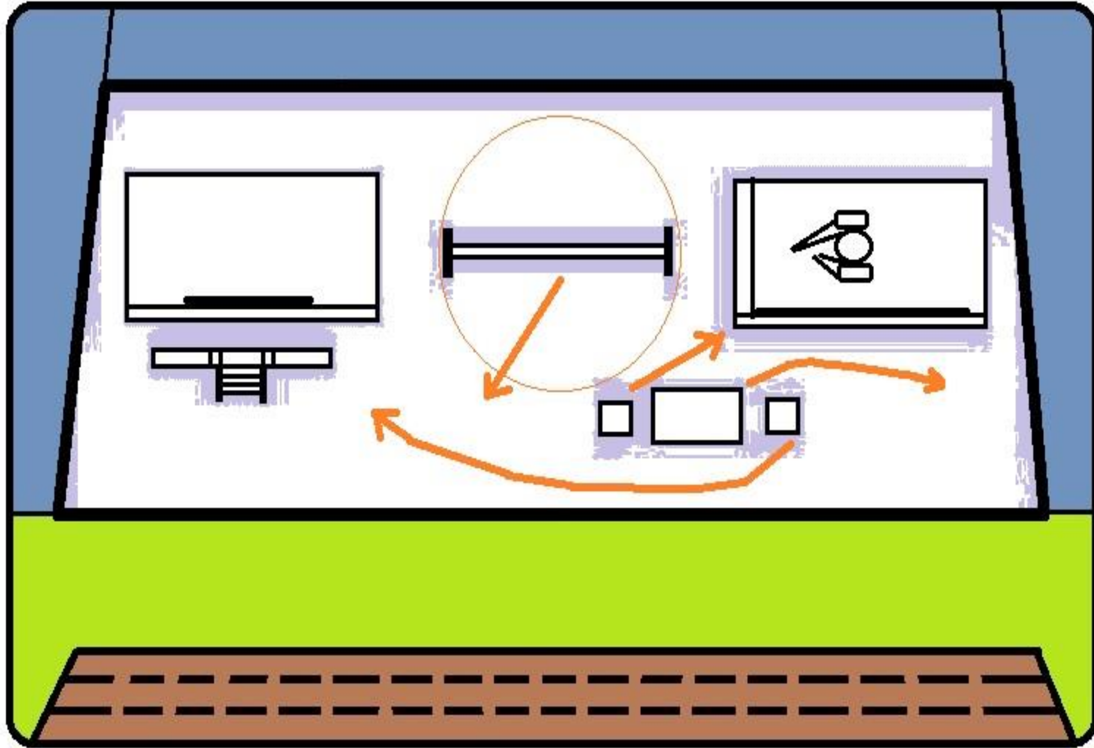
استعمل السينوغراف سبع (7) قطع مختلفة لتشكيل مجموعة الديكور لهذه المسرحية، منها ثلاثة قطع ثابتة وأربعة متحركة، فكان منظر الديكور يتغير في كل مرة حسب الأوضاع الجديدة للقطع المتحركة، التي كانت أيضا تغير من منظر القطع الثابتة عندما تجاورها، وهذه اللعبة بين المتغير والثابت أضافت نوعا من الهرمونية الحركية على الخشبة، وساهمت في إثراء مناظر العناصر المادية بتشكيلات متنوعة.



IMAG014

لاشك أن الممثل، أثناء الأداء، يحتاج إلى حيز مكاني مناسب يجعله يتحرك بحرية وسلاسة داخل الفضاء السينوغرافي وبين المكونات المادية، لذلك يعتبر تحريك بعض القطع ضرورة لخلق مساحات جديدة مفيدة وفراغات هادفة، فلا تكون هناك حركات غير مكتملة أو متعثرة، وهو ما يزيد الممثل تحررا وانطلاقا بالتعبير الجسدي، كما ينتج صورة مريحة للتلقي البصري من طرف المتفرج.

إن كل موضع جديد لقطعة ما من الديكور ينشأ عنه منظر مختلف وزوايا مستحدثة للرؤية، كما أن مواضع القطع تختلف من حيث الأهمية البصرية، إذ أن هناك مواضع مركزية مهمة وهناك مواضع هامشية أقل أهمية، لذلك يلجأ الممثل إلى نقل قطعة مثل الكرسي من موضعها الأصلي إلى موضع جديد، لإزاحتها من مجال الرؤية المركزة إلى مجال هامشي ويحدث ذلك لغرض فني درامي.



IMAG015

4-2-1 الأزيـــاء في مسرحية "أكلة لحوم البشر":

للملابس المسرحية وظيفة مهمة تتكفل بإعطاء الممثل هيئة تحيل بصريا إلى أبعاد الشخصية فهي إذن " ..مجموعة الأدوات البصرية المحددة والراسمة للشخصية فهي التي تغير الإنسان الممثل إلى شخصية محددة طبعا إلى جانب المتممات والقيافة فكل إضافة تتعلق بتغيير شكل الممثل ليصل إلى تصوير الشخصية المطلوبة في عصرها وهي نتيجة بحث عميق في أغوار الشخصية سوسيولوجيا ونفسيا وعقائديا وهذا البحث لا بد ان ينطلق من الواقع (واقع الشخصية) ليصل إلى البعد الفكري الذي يفرضه الإبداع"[1]، فيمكن للملابس المسرحية أن تختلف عن ملابس الناس في الشوارع حتى لو كان العرض يمثل الفترة الحالية، نظرا لوظيفتها الفنية المؤقتة وما يريد مصمم الأزياء قوله للمتفرج بواسطتها في إطار خدمة الاتجاه العام للعرض المسرحي.

لقد اشتهر مصطلح التجريد في عدة فنون، لكن التجريد في مجال الأزياء المسرحية لا يعني تجريد الممثل وظهوره بلا ملابس، بل يعني تجريد اللباس وتحويله من الشكل المعروف والمألوف لدى الناس إلى شكل جديد يتسم بالغرابة وفي نفس الوقت يقدم معاني إضافية لفكرة المسرحية، فالملابس المسرحية التجريدية هي خارقة للعادة لغرض فني بحت.

يستلزم تصميم الملابس المسرحية تصورا للشكل واللون وحتى الوزن، وعلى هذا التصور أن يتماشى مع المتطلبات الفنية وأن يستغل المعطيات المتوفرة ويأخذ بعين الاعتبار التطور المستمر في فني الخياطة والتصميم.

يرتدي الممثل الرئيسي تيشورت أبيض وبنطلون أسود وحذاء رياضي أبيض، بينما الممثل المساعد الأول فيرتدي ملابس بعكس ألوان ملابس البطل، تيشورت أسود وبنطلون

---

[1] تاريخ الماكياج والملابس المسرحية، مقالة منشورة على الرابط:
https://sites.google.com/site/spacifictheater/clothes، تاريخ التصفح: 24-05-2016.

أبيض وحذاء أسود، أما الممثل المساعد الثاني فيرتدي نفس الملابس وكلها باللون الأسود، حيث إن اختيار الألوان بشكل عام في هذه المسرحية خضع لثنائية لونية الأبيض/الأسود.



IMAG016

في الفنون التشكيلية لا يعتبر الأبيض والأسود من الألوان من الجانب الفلسفي، الأبيض يعني وجود الضوء أما الأسود فيعني غياب الضوء، أو أن الأبيض هو إمكانية رؤية جميع الألوان أما الأسود فهو انعدام إمكانية رؤية الألوان، وما يعزز هذه المقولة تجريبيا هو عملية تحليل الضوء بواسطة الموشور الزجاجي الشفاف، حيث تظهر ألوان الطيف الناتجة عن انكسار الضوء الطبيعي(الأبيض)، أي أن جميع الألوان مرئية بوجود الضوء وهي غير مرئية في السواد.

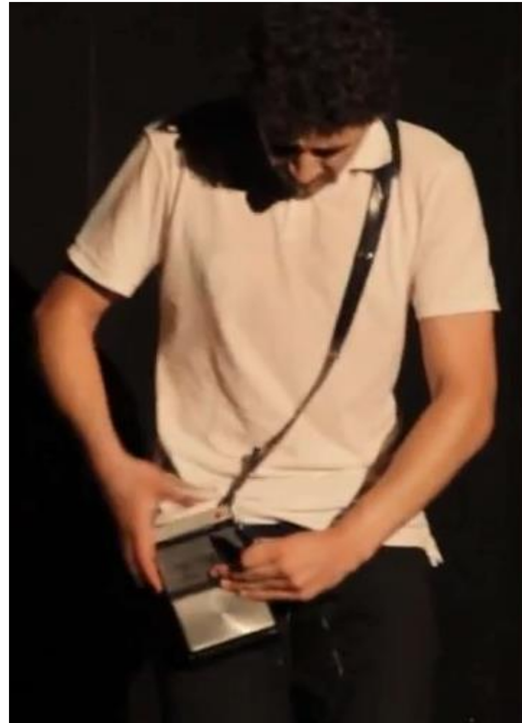
إن اختيار السينوغراف لهذين القيمتين اللونيتين يكشف رؤيته لموضوع المسرحية الناتجة عن اطلاعه على النص المسرحي، الذي يتضمن قيما إنسانية مناهضة للشر ومتضامنة مع ضحايا الشر الذي مصدره الإنسان نفسه، فالخير والشر كلاهما موجود في النفس

الإنسانية، لكن الواجب أن يتغلب جانب الخير فيه على جانب الشر، فكان الأبيض يرمز للخير والأسود للشر.

ألبس السينوغراف الشخصية الرئيسية الأبيض على نصفها العلوي والأسود على نصفها السفلي، وبما أن شعر الممثل أسود وهو أعلى الجسم فقد اختار أن يكون لون الحذاء أبيض وذلك لتحقيق مبدأ التناوب اللوني (أسود- أبيض- أسود- أبيض)، وبما أن اتجاه رؤية عين الإنسان هو من فوق إلى تحت، فإن البداية تكون سوداء والنهاية بيضاء.

5-2-1 الإكسسوارات:

لا يوجد كم كبير من قطع الإكسسوار في هذه المسرحية، بينما يمكن ملاحظة وجود أشياء صغيرة يستعين بها الممثل الرئيسي في الأداء، قد تكون أهم قطع الإكسسوار المستعملة هي مسجلة الصوت المحمولة والمصباح الكهربائي المحمول مع الشخصية الرئيسية، و شنطة اليد مع الشخصية المساعدة الأولى ، وكذلك قارورة الماء الصغيرة ورغيف و منديل الطاولة بالإضافة إلى أوراق وأقلام.



IMAG018



IMAG017



IMAG020



IMAG019



IMAG022



IMAG021

6-2-1 الأقنعة:

عرف المسرح الأقنعة منذ بداياته الأولى، فكان القناع يفصل بين شخصية الممثل والشخصية التي يمثلها، فتغطية الوجه بالقناع هو تنكر يحول الهوية من الممثل إلى الشخصية، فقد يتحول الممثل إلى ثعبان أو تنين أو مخلوق خيالي بواسطة القناع والملابس، كما أن الأقنعة أحيانا ما تكون ضرورية بالنسبة للممثلين فهي " ..تستنهض فيهم مزيدا من الثقة والقدرة على الأداء السديد بل وفى بعض الأحيان تجدهم يختفون خلف أقنعة ويجرءون على أقوال وأفعال كانت تصيبهم بالحرج لو أنهم أقاموا عليها بوجوههم العارية" [1].

وهذه الوضعية تنتج نوعا من الازدواج، فمن جهة هناك شخصية الممثل ومن جهة أخرى الشخصية التي يوحي بها القناع، إلا أن الجمهور يتفاعل مع هذه الأخيرة دون إلغاء الأولى، لذلك هناك ".. ذات تختفي خلف القناع... والقناع يخلق صورة غير متوقعه لشخوص معروفة تقريباً... مما يخلق جواً حوارياً بين ذات الممثل الساكن خلف القناع وأدائه الذي يلعب الكلام فيه دوراً جوهرياً مدعوماً بحركة الأيادي والإيماءات الدالة.."[2]

لكن القناع كان له تواجد كثيف في الحضارات والثقافات القديمة "فعند الإغريق يتمثل هذا الطابع المقدس في تجسيد بعض الآلهة، في حين أن شعوب أفريقيا كانت تؤمن بأن هناك روحا تسكن القناع وتؤثر على وجودهم ومصائرهم الفردية والجماعية، وإن عدم احترامه وتجاوز قدسيته قد يؤدي إلى الخطر، فيما اليابانيون اعتبروه تجسيدا للقوة الإلهية وقد شكل عنصرا أساسيا، سواء في الطقوس أو في الفرجات المسرحية حيث اشتهرت اليابان بمسرح مقنّع هو مسرح (النو NO)، لقد عرفت امتدادات المظهر المقدس للقناع داخل (النو) عبر التحول من الإطار الديني إلى الإطار الجمالي."[3]، و هذا لا يعني تخلي المسرح الحديث عن القناع كوسيلة تعبيرية سواء كانت أساسية أو مكملة، بل لا يزال بعض المسرحيين يستغلون

---

[1] نفس المرجع السابق.

[2] صالح، سعد، الأنا- الآخر.. ازدواجية الفن التمثيلي، مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 274، أكتوبر 2001، ص116.

[3] إحسان، الخالدي، مسرح القناع وتعدد الوجوه، مقالة منشورة بموقع إيلاف على الرابط:
http://elaph.com/Web/Culture/2009/9/483648.htm، تاريخ النشر: 17-09-2009، تاريخ التصفح: 21-03-2016.

الوظيفة الفنية للقناع في أيامنا مع اختلاف المبرر الفني والدلالي لاستعماله في العرض، و إلى وقت قريب اشتهر بعض المسرحيين بفلسفيتهم و نظرتهم الخاصة للقناع المسرحي، و "من بين هؤلاء الذي يمكن اعتباره أنموذجا للمؤلفين الذين أدخلوا تحديثا على مفهوم (القناع) هو الكاتب الإيطالي (لويجي برانديللو 1867-1939)، حيث خرج القناع عند برانديللو من إطاره الطقسي ليحمل طابعا فلسفيا ذي دلالات اجتماعية وثقافية للتعبير عن الواقع عبر ثنائيات فكرية وجمالية مثل (الصورة / المادة)، (الوجه / القناع)، (الحقيقة / الوهم). و تجلّت السمات الدلالية للقناع بأوسع صورها عند برانديللو من خلال جعله المسرح (قناعا) للبحث عن حقيقة الوجود الإنساني من خلال (المسرح داخل المسرح)"[1]، وقد يكون للقناع مبرر بسيط ألا وهو إظهار وجه الشخصية بعيدا عن تأثير ملامح الممثل.

استعمل السينوغراف في هذا العرض الأقنعة، وقد حملتها الشخصيتان المساعدتان مع تغيير في اللون حسب مقتضيات المشهد الدرامي، فكانت سوداء وحمراء وبيضاء ومخططة ومنقطة.



IMAG023



IMAG024

---

1 نفس المرجع السابق.



IMAG025

7-2-1 الإضـاءة:

تكاد تكون الإضاءة هي العنصر الأهم في المسرح، فالخشبة المظلمة تماما لا تحيل بصريا إلا إلى معاني الغياب والمجهول والعمى والعدمية، إن الإضاءة هي التي تجعل العرض المسرحي مرئيا، ثم بعد ذلك تأتي وظائفها الفنية، فالإضاءة هي "لغة بصرية تخلق جواً يعيش فيه الممثلون والمتفرجون حالة مسرحية تحمل معنى ما ويأتي تحقيقها لوظائفها في :أولاً الرؤية التي تعتبر أبسط وظيفة للإضاءة لتشمل إبراز أجساد الممثلين وتعبيرات وجوههم وحركتهم وإنارة الخشبة بما عليها وله وظيفة ثانية وهي التأكيد والتركيز"[1].

في مسرحية "أكلة لحوم البشر" استعملت إنارة متقشفة إلى حد بعيد، فقد كانت معظم المشاهد مظلمة بوجود بقع ضوء مركز على مناطق محددة من الخشبة، بينما كان هناك تنوع كبير في استعمال مختلف أنواع الإضاءة، فقد كانت هناك إضاءة أمامية وأخرى جانبية

[1] دور الإضـاءة في المسـرح، مقالة منشورة على الرابط: /الإضاءة –المسرحية/http://www.bostah.com، تاريخ التصفح: 20-05-2016.

وكذلك الإضاءة من الأعلى ومن الخلف، بالإضافة إلى تنوير بعض المشاهد بالإضاءة الخفيفة المحمولة، وبما أن السينوغراف قد اختار التزاوج بين الأبيض والأسود فقد كان هناك أيضا تزاوج بين التنوير والإظلام، فكان الأسود يمتص الضوء أما الأبيض فيعكسه، فكانت الصورة المسرحية في مجملها تذكر المتفرج بتلك الأفلام السينمائية بالأسود والأبيض.

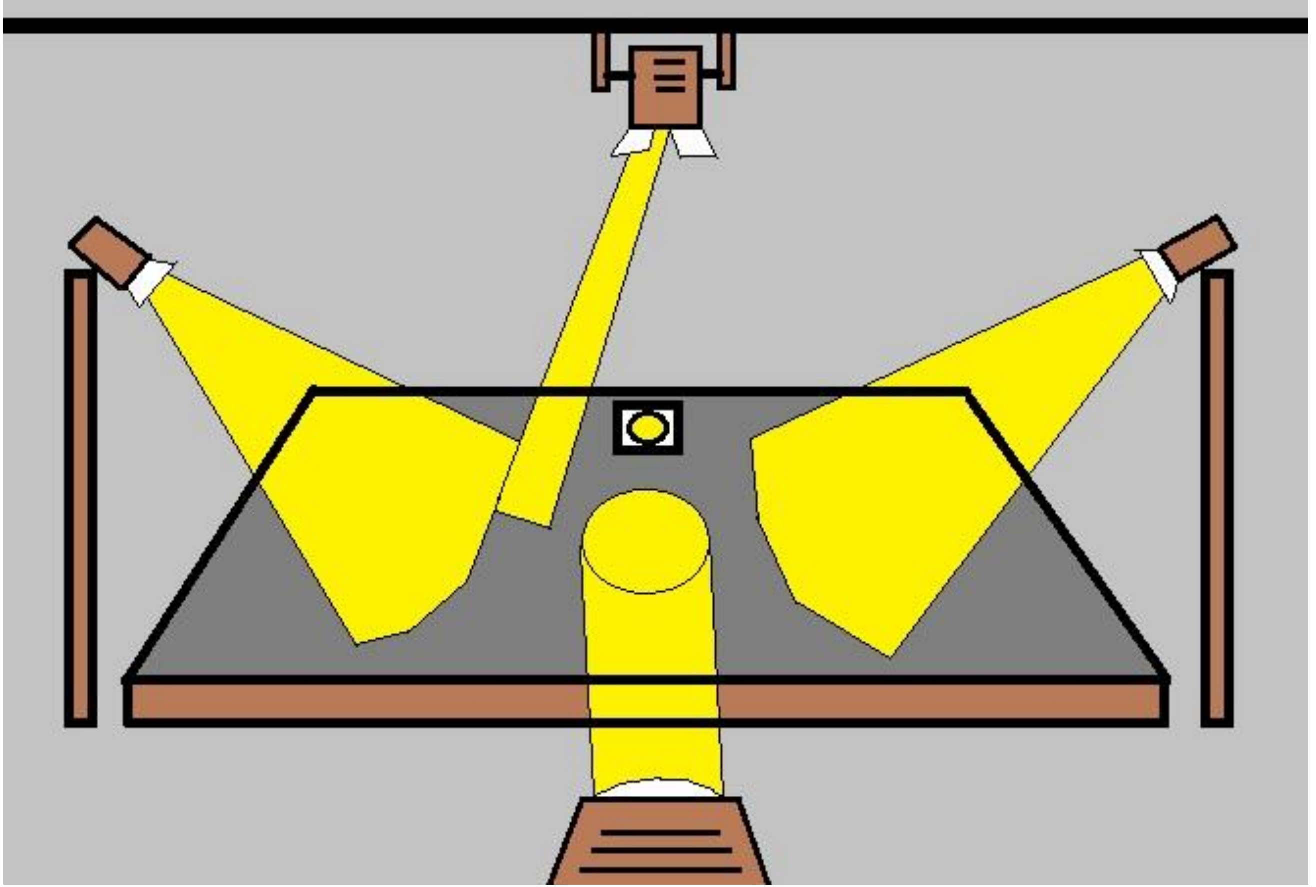
في الظلام المحيط وتحت الإنارة المركزة تظهر الشخصية (الممثل الرئيسي) في نصفها العلوي حيث ينعكس الضوء على التيشورت الأبيض فيظهر ناصعا بينما لا يتلاشى لون البنطلون الأسود في الظلام، هذا الظهور والاختفاء بالنسبة للون كان ساحرا، وقد ترافق بتقنية الإضاءة المتناوبة التي تضيء المشهد ثم تجعله يظلم.



IMAG026



IMAG027



IMAG028

8-2-1 المؤثرات المرئية:

تم استعمال الإضاءة الزرقاء وإنارة المصابيح وكذلك شاشة العرض السينمائي التي كانت بمثابة خلفية تعبر بصريا وتتماشى مع الفعل الدرامي، حيث تعرض شريطا مكونا من سلسلة من المتتاليات المشهدية التي تعبر رمزيا عن المعنى وتوضحه.



IMAG029

9-2-1 الأداء التمثيلي والحركة:

ارتكز الأداء التمثيلي على الشخصية الرئيسية التي كانت تحكي وتوجه خطابها إلى الجمهور مباشرة، ومن حين إلى آخر كان الموقف يتطلب وجود شخصية مساعدة تتدخل وتشارك في رسم الصورة المسرحية، فقد كان الصراع يدور بين الشخصية الرئيسية وتلك القوى التي تحاول الاختباء والتخفي، وببساطة فإن هذا الصراع يتعلق بالبقاء والحياة ضد الموت، فكانت هناك فريسة مفترضة يتربص بها المفترسون، وكان عليها أن تكشف أسباب المطاردة، وتوضح طبيعة الصراع، في نفس الوقت الذي كانت فيه تقاوم وترفض الأمر الواقع، لذلك كان على الشخصية الرئيسية أن تتكلم باستمرار وأن تتحرك، مما يستلزم تسريع الإيقاع تماشيا مع الحالة النفسية المتأهبة تحت وطأة التوتر والضغط، ومنذ البداية يدخل المتفرج في تلك الأجواء المشحونة عندما يشاهد الرجل على شاشة خيال الظل وهو يعزف فيصدر إيقاعا سريعا، بينما كانت الإضاءة تسلط على الشخصية الرئيسية ثم تنطفئ، وفي كل مرة تتغير الوضعية، وكأن المخرج انتهج طريقة التركيب السينمائي في الانتقال بين الإظهار والإخفاء، بل كان ذلك مؤكدا بواسطة شاشة العرض السينمائي التي كانت مرسلة للصور المتتالية بالموازاة مع الإيقاع الصوتي...([1]).

كانت الحركة الأولى التي قامت بها الشخصية الرئيسية بمثابة حدث الانطلاق، حيث ظهرت وكأنها تقرأ بيانا صحفيا أو خبرا عاجلا باستعمال الإيماء، ثم راحت تكتب قصاصات وتعلقها على العارضة المتحركة كأنها مناشير أو ملصقات إشهارية، لاشك أن الخبر يتعلق بالعاملين الذين سقطا في آلة طحن اللحم بذلك المصنع فتحولت جثتاهما إلى لحم مفروم، واختلط بالكمية الكبيرة التي تحولت في آخر سلسلة الإنتاج إلى "كاشير"، بطبيعة الحال سوف يوزع هذا "الكاشير" و يوجه إلى الاستهلاك وبالتالي فهناك حتما من سوف يأكل لحم البشر.

[1] مشاهدة فاحصة و تحليلية للعرض المسرحي المصور: أكلة لحوم البشر للمخرج: سفيان عطية.

يتم عرض العد التنازلي على الشاشة السينمائية، فيتحول المشهد من الإيقاع السريع إلى الإيقاع البطيء بواسطة تغيير آلة العزف من آلة الإيقاع إلى آلة الغيثارة.

تنطلق الشخصية الرئيسية في الكلام لتنفي الإدعاء بحماية الأطفال، وهنا إشارة واضحة إلى كون الخطاب سوف يكون على مستوى فكري يتلاءم مع شخصية الطفل باعتماد منطق خاص يرتكز على الالتباس بين الفكر واللغة وبين اللفظ ومعناه، فقد لاحظت الشخصية الرئيسية أنها مراقبة ومتابعة واكتشفت ذلك وأعلنته، بينما كانت الشخصيتان المساعدتان في الخلفية وهما في وضع المراقبة وراء العارضة المتنقلة التي توحي بوجود حاجز أو جدار، مما يجعل الشخصية الرئيسية (الفريسة المرتقبة) تتسلق السلم على اليسار من أجل الاستطلاع، وقد ظهر بأن الأمر قد أصبح مكشوفا، ذلك أن الشخصيتين المساعدتين (المفترسون) أدركتا بأنهما مكشوفتين وأن خطة المطاردة والافتراس قد صارت مفضوحة، و ظهر أن الأمر يتعلق بأكل لحوم البشر.

10-2-1 الصوت:

لاحظنا في هذا العرض أنه تم التقاط الصوت عن بعد وليس باستعمال مايكروفونات خاصة، مثل المايكروفون المحمول على جسم الممثل أو المعلق، ورغم ذلك كانت نوعية الصوت جيدة بفضل ما وفرته التكنولوجيا من مزايا رقمية في مجال الصوتيات، الأمر الذي يسهل على التقنيين وظيفة تتبع مصدر الصوت ومراقبته وتعديله، وقد تم تسوية الكثير من المشاكل التقنية التي كانت تمثل عوائق حقيقية قبل إدخال هذه التقنيات الجديدة.

لقد تم إنتاج أجهزة تستطيع التقاط الصوت من مسافات متفاوتة دون الحاجة إلى الاقتراب من المصدر، حيث تعمل هذه الأجهزة حسب مبدأ التركيز والانتقاء والفلترة فيمكنها أن تأخذ صوت ممثل معين من بين مجموعة متقاربة في المكان، ثم أنها تمكن مهندس الصوت من التعديل الآني والضبط و المزج (الميكساج) وإضافة المؤثرات الصوتية الخاصة بطريقة مريحة.

المبحث الثاني: الحركة والأداء التمثيلي

في مسرحية "افتراض ما حدث فعلا":

مسرحية "افتراض ما حدث فعلا" من إنتاج المسرح الجهوي لولاية أم البواقي، شاركت في المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي بولاية المدية- دورة الفنان حسن الحسني- من 02 إلى 07 أكتوبر 2012 حيث برمجت للعرض يوم: الخميس 04 أكتوبر 2012 على الساعة: 19:00 بدار الثقافة حسن الحسني في إطار مسابقة العنقود الذهبي.



IFT01

1-2 ملخص المسرحية :

تندرج مسرحية "افتراض ما حدث فعلا" ضمن النوع المسرحي الفكاهي أو الكوميدي، هذا النوع الذي يتخذ السخرية المضحكة أسلوبا لمعالجة القضايا الأكثر حساسية بشكل جمالي مقبول من طرف الجمهور، بحيث يتجنب المؤلف ابتداءً الملامسة المباشرة والجدية لجوهر القضية وإنما يحاول أن يجعل المتفرج يفهم ذلك عن طريق الاستنتاج والمقارنة والإسقاط والقياس.

إنه حلم يعيشه الماريشال و مستشاره و الحاشية، إنه افتراض ما حصل وما يحصل وما قد يحصل في كل زمان و في كل مكان، الصراع حول البقاء في السلطة وتنويم الشعوب بالشعارات الزائفة والمخادعة، مثل اصطناع تمجيد الأبطال و البطولات و حب الوطن والتضحية من أجله، لفرض تصور عظمة الحاكم وإخلاصه و نزاهته من أجل بسط سيطرته على المحكومين وكذلك للتغطية على رداءته و تبرير استبداده.

كان على الماريشال بناء نصب تذكاري للجندي المجهول، كما تمليه تقاليد الدول والحكام لتكريم جنودهم الذين سقطوا في الحروب التي خاضوها دفاعا عن الوطن، وقد أنفق أموالا طائلة وأفرغ خزينة الدولة، لكن المشكلة هي عدم وجود رفات لوضعها في النصب، إذ لا يمكن تدشين النصب بلا قبر للجندي البطل الرمز، وبعد تفكير عميق أحضر المستشار جنديا اسمه مجهول واقترحا عليه أن يدفن حيا داخل النصب وأخبراه بأنه سوف يدخل التاريخ بتضحيته هذه، لكن الجندي مجهول رفض هذه التضحية المزيفة فهدده الماريشال بأنه سوف يتهم بخيانة الوطن، بعد أن انسحب الجندي مجهول كان لا بد من خوض حرب للحصول على جثة يتم دفنها داخل النصب، وهنا تبرز مشكلة أخرى أكبر وهي ضد أية جهة أو دولة سوف تكون هذه الحرب، يفكر الماريشال ويجد حلا يتمثل في إجراء القرعة وأي دولة تظهر في النتيجة سوف يخوض ضدها الحرب، وبعد أن علم الجهة المعادية أعلن عليها الحرب التي انتهت بسرعة خاطفة بانتصار ساحق لقوات الماريشال على الدولة الضعيفة التي اختارتها القرعة، لكن برزت مشكلة ثالثة ألا وهي أنه لم يسقط أي جندي من قواته في هذه الحرب، وتعقدت المشكلة أكثر، لكن

في الأخير سطع بريق أمل مع ظهور شخصية سقطت في الحرب الأخيرة وهي من الدولة المعادية، اقترح الماريشال على هذه الشخصية أن تدفن في نصب الجندي المجهول، لكنها رفضت وراحت تجادل وتدافع عن العدالة وتستنكر هذه الحروب الظالمة التي تخوضها الدول القوية لسحق الدول الضعيفة وقتل و تشريد شعوبها، وفي الأخير تهرب هذه الشخصية من المصير المفروض، ويصاب الماريشال وأعوانه بخيبة أخرى، لكنه كان يدبر ويخطط لخوض حرب أخرى مع دولة قوية حيث ينتظر سقوط عدد كبير من جنوده فيكون له اختيارات كثيرة لحل مشكلة الرفات وافتتاح النصب التذكاري، و يعود الجميع إلى وضعية النوم من جديد[1].

2-2 بساطة العناصر المادية المستعملة:

اكتفى السينوغراف في تصميمه لمشاهد مسرحية "افتراض ما حدث فعلا" بكم محدود جدا من العناصر المادية لكنه اتبع مبدأ الشرط اللازم والكافي، فلم تكن هناك أشياء زائدة ولا حشو ولا مبالغة بل كان هناك اختزال واختصار واقتصار على أقل ما يمكن استعماله في الوظيفة التعبيرية، لذلك يمكن حصر هذه الموجودات المادية المرئية كالتالي:

1-2-2 التشكيل التعبيري لموضوع المسرحية:

يظهر في شكل تمثال لإنسان وقد قطعت أوصاله فبدت أعضاءه منفصلة عن بعضها البعض، وذلك تعبير بالشكل على الموضوع الذي هو الجثة أو الرفات، ومعروف أن جثة الجندي الذي يقتل في الحرب تكون مشوهة وقد تبتر منها أجزاء وتنفصل عنها، كان هذا الشكل الذي تم تصميمه وإنجازه يمثل اللوحة الملازمة والظاهرة طوال مدة العرض للتأكيد عن الموضوع.

---

1 مشاهدة فاحصة و تحليلية للعرض المصور لمسرحية افتراض ما حدث فعلا.



IFT02

2-2-2 الـرداء السحــري:

تم اختيار قطعة الرداء القماشي الملون باللون الرمادي المزركش كأداة فنية متعددة الأغراض، حيث يقوم الممثلون بتحويل هذا الرداء إلى أشكال مختلفة فيشكلون به ديكورات تعبيرية متعددة، ومما يسهل عملية التحويل والتشكيل هذه هي مرونة القماش وليونته فيستطيع الممثل أن ينتقل من حالة تعبيرية إلى أخرى بسهولة و انسيابية جميلة بمساعدة هذه القطعة، فيستعملها كما يشاء حسب خياله التشكيلي وحسب مقتضيات الفعل الدرامي، كما أن هذه الاستعمالات المتحولة تستقطب اهتمام وإعجاب المتفرج الذي تستهويه الجماليات الناتجة عن قدرة التحكم في التعبير بوسائل بسيطة وعادية لتجسيد وضعيات ومواقف غير عادية، في حين يستسلم المتفرج ويقبل بهذا الإيهام الفني حين يرى الممثلين يتحولون باستعمال الأردية إلى مشهد مؤثث ودال، بل يعجب الجمهور بهذه الخدع والحيل الفنية فيصفق لها، أو كما يقول الأستاذ عبد الناصر حسو "أحياناً يدل جزء من الزي على الشخصية، مثلاً لو كان الغرض (الإكسسوار) في بداية العرض وشاحاً يفرده الممثل على الطاولة، أو يرتديه كعباءة أو عمامة أو يتحول إلى غطاء

طاولة أو سرير، وهكذا يأخذ الزي وظيفة غير وظيفته في الحياة هي الوظيفة الدرامية، ويأخذ دلالات متعددة ويضيف ثراءً إلى العرض المسرحي."[1]


استعمال الرداء كقطعة متعددة الاستخدامات الفنية

ITF03

لم تعد قطعة الرداء مجرد قطعة ديكور جامدة بل تحولت إلى أداة تشخيص مساعدة لا تنفك عن التواجد رفقة الممثلين، إلى حد أن حذفها سوف يؤثر سلبا على نوعية الأداء التمثيلي، وذلك لأنها ارتبطت منذ بداية العرض بالبعد الجسماني للشخصيات فصارت جزءً منها وعضوا ماديا إضافيا لأعضائها الطبيعية، خاصة وأنها القطعة الوحيدة والأكثر استعمالا بالإضافة إلى قطعة قماشية بيضاء صغيرة تتمثل في سروال رجالي داخلي قصير، حيث استعملت هذه القطعة الأخيرة في مشهد استسلام جيش الماريشال تعبيرا عن الراية البيضاء.

---

[1] عبد الناصر، حسو، الأزياء و بناء الشخصية الدرامية، مقالة منشورة بموقع الثورة السوري، على الرابط: http://thawra.sy/_archive.asp?FileName=70410602020091208114759، تاريخ النشر: 08-12-2009، تاريخ التصفح: 26-03-2017.



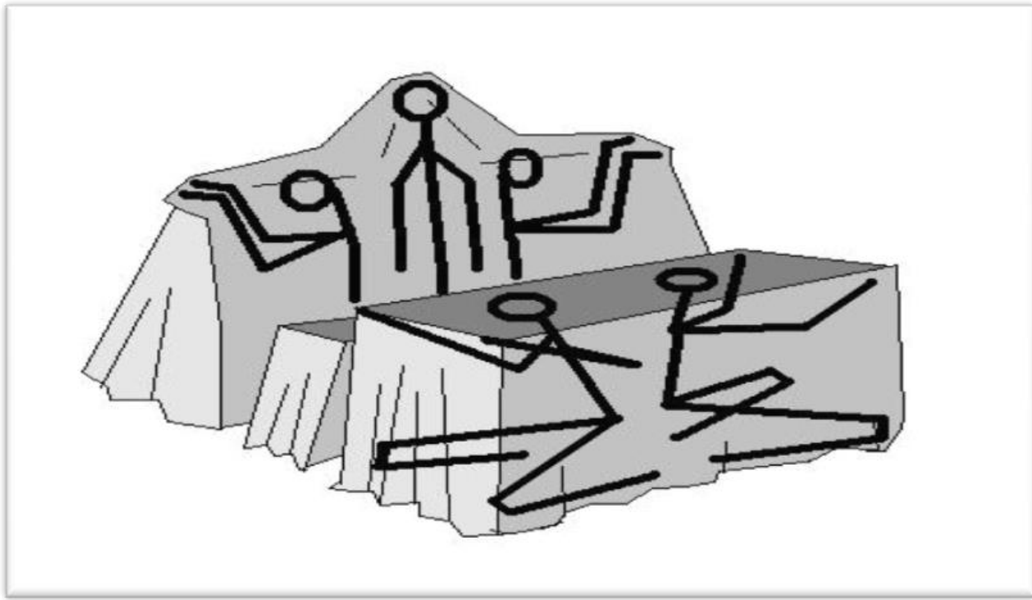
IFT04

في المشهد الذي كان من الضروري وجود و ظهور عرش الماريشال فيه أين يجلس بطريقة الملوك والزعماء، تم تشكيل المقعد الملكي الفخم وأمامه المكتب حيث يجلس الزعيم العسكري أو الديكتاتور، ليستمع إلى مستشاره و يصدر الأوامر.



I05

من أجل بناء عرش الماريشال شكّل 3 ممثلين متكأ المقعد بينما شكّل ممثل واحد المقعد و ممثلان آخران المكتب، حيث كان من الواضح أن الممثلين الستة قد تدربوا جيدا على تنفيذ هذه التشكيلات المختلفة بإحكام و تنسيق تام، فلا يبدو على التشكيل المصطنع أية ذبذبة أو حركة وهو يحاكي و يدل على الشكل الأصلي.



IFT06

في المشهد الذي يتصور فيه الماريشال هجوما من قوات معادية يقوم الممثلون بمحاكاة وضعية الحرب التي يتخيلها الماريشال، فمرة يتصور أن الأمر يتعلق بهجوم بالطائرات المقاتلة والمقنبلة فيكون التمثيل هكذا :



IFT07

و مرة يتخيل الماريشال أن الهجوم كان بواسطة الصواريخ العابرة للقارات فيكون التمثيل على هذا النحو:



IFT08

يبرز الإتقان الجميل في التقليد الرمزي لمشاهد الحرب بواسطة الحركة بمرافقة الوصف باللغة المنطوقة، مع إصدار ضجيج الطائرات وهدير الصواريخ من طرف الممثلين وعدم استعمال المؤثرات الصوتية الاصطناعية (الرقمية)، مما جعل المشهد تمثيليا بشكل كامل، إذ أن " المثل الأعلى للممثل هو أن يصبح أداة معدة إعداداً فائقاً لخدمة المؤلف (يقصد النص)، وهو يحتاج من أجل ذلك إلى تربية تقنية، وفيزيقية، تكسب جسمه ووجهه وصوته الليونة المطوِعة للتعبير"[1]، وذلك حسب رؤية المخرج التي انتهجها في العرض.

يتضح من خلال متابعة العرض بتمعن أن فرقة المسرح الجهوي لولاية أم البواقي قد اشتغلت طويلا على إجادة الأداء بواسطة تكرار التمارين المختلفة، كما هو معمول به لدى الفرق المسرحية العالمية التي يقوم التدريب فيها بالدرجة الأساس على مساعدة الممثلين على تعرف بعضهم إلى البعض الآخر وخلق علاقة حميمية بينهم وتطوير مهاراتهم الجسدية والصوتية عن طريق تمارين خاصة أعدتها لهذه الأغراض، فكان " لكل جهاز من أجهزة الجسم تمارين وعمل مع شريك وتمارين تأكيد الثقة وتمارين متنوعة أخرى، ولم يكن العمل جافاً ولا استنساخا كلائيشيا"[2]، إذ أن حركات الممثل الرئيسي خاصة كانت دقيقة وتتميز بالإحكام والمرونة مع أنها حركات مبالغ فيها، لكن المبالغة كانت تتطلبها طبيعة العرض الكوميدي ولم تكن اصطناعا أو ارتجالا سمجا.

في المشهد ما بعد الاستيقاظ من النوم و تخيل الماريشال لحدوث عدوان على (دولته) التي لم يحدد اسمها ولا زمانها ولا مكانها، فهي كل دولة يحكمها ديكتاتور عسكري استبدادي، لا يرى إلا نفسه في مرآة النرجسية وجنون العظمة فيتحول من شخص عادي إلى شخصية دونكيشوتية مريضة بالأوهام والوساوس، تخاف من كل شيء حولها ولا تثق في أي مخلوق، في هذا المشهد تبرز اللعبة الزمنية التي أتقنها المخرج، فالنوم أصلا هو حالة معارضة لإدراك الزمن كما هي الأحلام والرؤى والتخيلات، فهي حالات لا تخضع في داخلها لمقاييس الزمن بينما الزمن يمر حولها، لذلك نحن نلاحظ الشخص النائم لمدة ساعة ثم بعدما يستيقظ يقص

[1] سعد، أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مجلة عالم المعرفة، العدد 191، الكويت، 1979، ص58.
[2] عادل، كريم سالم، نظم التمارين المسرحية وبناء الخطاب الجمالي في أداء الممثل المعاصر، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

علينا قصة رآها في منامه يمتد زمنها لشهور بحساب اليقظة، فهذه النسبية الزمنية تشكل مادة طيعة تتحول إلى إنجاز فني بواسطة خيال المخرج.

استعار الممثل الرئيسي تقنية الحركة في أشرطة الرسوم المتحركة، وذلك ما ظهر جليا في عدة لقطات وحركات بين البهلوانية والكوميدية، كما في اللقطة التي تلقى فيها الماريشال خبر اكتمال بناء النصب التذكاري فراح يعانق مستشاره بطريقة مميزة.



IFT09

تقع مسؤولية تجسيد الشخصية على الممثل الذي يختار لها مظهرا يناسبها لذلك " ظهرت ضوابط ومسلمات للقيام بفن (التمثيل) لأي دور من قبل الممثل، واعتبار الممثل خالق للشخصية على خشبة المسرح ... إن خلق الشخصية في مواصفات متعددة الوجوه لا تُقدّر بثمن ومن الضروري أن تقدم للجمهور من خلال حالات فنية إبداعية حتى تحفر في الذاكرة"[1]، فقد لا يتأثر الجمهور بالأداء العام بقدر ما تؤثر فيه شخصية معينة ترتسم صورتها في أذهان المتفرجين وتيبقى هذه الصورة كمرجعية للعرض.

---

[1] نعمة السوداني، الممثل بين التمثيل والأداء المسرحي في نافذة على المسرح، مقالة منشورة بمجلة الحوار، على الرابط: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=190880، تاريخ النشر: 07-11-2009، تاريخ التصفح: 10-05-2017.

تم كذلك ملاحظة نفس المستوى البهلواني/الكوميدي في حركة الممثل الرئيسي عندما كان رفقة مستشاره وهما يحاولان إقناع الجندي الذي اسمه مجهول بأن يقبل بدفنه حيا وسط النصب وأن يضحي بنفسه من أجل الوطن و حل المشكلة، فكان على الماريشال أن يقبل الجندي مجهول لعله يقبل بما يعرضه عليه.



IFT10

و أيضا في آخر المشهد مع الجندي مجهول بعدما فقد الماريشال الأمل في قبول مقترحه إذ راح يمسك بساق الجندي متوسلا إليه والجندي يمشي فيجره.

لقد اتسمت شخصية الجنرال بشكل خاص بالفكاهة أو هي السخرية التي رأى المخرج أنها الشكل المناسب لإظهار هذه الشخصية، إذ أن المتعارف عليه في الواقع أن الشخصية العسكرية تتميز بالصرامة والجدية وهي أبعد ما تكون عن الهزل، لكن المسرح هو غير الواقع بل هو واقع خيالي مواز، بل إن الشخصية الهزلية للقائد العسكري لها مبررات فنية عديدة، حيث يكون الاعتماد على الممثل لإقناع المتفرج بعكس ما يشاهده، "ومن الأسئلة الإشكالية الجوهرية التي بقيت مطروحة إلى اليوم نجدها ترتبط في العلاقة بين مدى ارتباط الفكاهة بالواقع

و مدى واقعية محاكاتها للواقع"[1]، أي أن الأمر لا يتعلق بإضحاك الجمهور أو تسليته بل بتوعيته و تثقيفه من خلال الموقف النقدي الموحد لكل من المؤلف و المخرج من موضوع أو فكرة المسرحية، إذن " (حب الشخصية في العمل من قبل الممثل) يحقق - التقمص أو الاندماج - بين نفس الممثل والشخصية التي يمثلها وهو يقودها بنفس الوقت إلى التمييز بين ما هو عرضي غير هام وبين ما هو يشكل جوهر الإنسان ذاته، وهذا الجوهر الذي يبنى عليه الفعل المتداخل في الدور."[2]، وقد يكون من بين المتفرجين على هذا العرض جنرال في الجيش إلا أنه سوف يصفق مع الجمهور، وهذه هي عبقرية المسرح وسحره.



IFT11

إن التناسق الذي ظهر بين حركات الممثلين يثير الإعجاب حقا، فبينما يسمح بقدر ضئيل من ارتجال الحركة في المسرح، فقد تم تنفيذ الحركات المختلفة من طرف الممثلين بالدقة البالغة التي لا تترك مجالا للإضافة أو الحذف، لأنها حركات جسمانية تتطلب السرعة والإتقان لكي تكون كاملة ومعبرة، و تكمن الصعوبة في مثل هذه الحركات المركبة التي يؤديها أكثر من ممثل أنها تستلزم التفاهم التام والتناسق والتزامن كما يلاحظ في الصورة التالية.

---

[1] عبد الكريم، غريبي، الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النكتة الشعبية، قسم الثقافة الشعبية، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، السنة الجامعية 2011-2012.

[2] نفس المرجع السابق.



IFT12

من التشكيلات الحركية المبتكرة التي تم تنفيذها في مسرحية "افتراض ما حدث فعلا" تلك التي تمثل مشهد الماريشال وهو يمتطي فرسه والجندي أمام الفرس يقودها، الفكرة ليست جديدة ولكن استعمالها بالبساطة غير المتوقعة هو الجديد، و مبررها الفني هو شخصية الماريشال الذي يستعد في كل مرة للحرب بل هو في حالة حرب مستمرة، لا بد من وجود الفرس رمز البطولة والشجاعة والإقدام ولا بد من أن يمتطيها الماريشال في هيبة و وقار.



IFT13

إلى جانب الفرس ظهرت الخيمة كتشكيلة أخرى مميزة، لكن لا الفرس ولا الخيمة كانت دالة على الزمان والمكان، لم تكون هوية الموجودات أو الأشياء واضحة بل لقد تم إغفالها عن قصد باعتبار أن القضية المعالجة هي ليست من خصوصيات ثقافة معينة بل هي قضية إنسانية بمظهر سياسي، هي قضية حب السلطة والتسلط و طبيعة الإنسان في التملك والتحكم والسيطرة على الآخر، ولو كان ذلك في الأحلام والهلوسة والتخيلات والأوهام.

تعبر هذه التشكيلات على الديكور المتحول الذي يصف في كل مرة كائنا معينا بشكل تمثيلي، أو كما يقول الأستاذ أحمد جاب الله: "الديكور و دوره في إنتاج المعلومات والمعنى في العرض المسرحي، فهو نظام العلامات الخاص بالبنية التحتية التي تحدد حركة الممثلين وتؤثر في أدائهم ومشاعرهم"[1]، إذ أن تشكيل كائن ما بواسطة رداء من القماش يتطلب حركات محددة ومضبوطة من طرف الممثل لإنتاج تلك المحاكاة البصرية.

---

[1] أحمد، جاب الله، العلامة والعمل المسرحي، محاضرة منشورة، الملتقى الثالث: السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة.



IFT14

حين عاد المستشار وأخبر الماريشال عن عدم وجود جثة لدفنها في النصب التذكاري ثار الماريشال واستشاط غضبا، ثم هجم على مستشاره الذي سقط ممددا على الأرض من شدة الخوف والفزع.



IFT15

راح الماريشال يوبخه ويضربه صفعا لكن أحد الممثلين أخذه من يديه وجره بعيدا عن المستشار المرعوب، وبعد أن أفلته انطلق يبحث عن المستشار من جديد ليكمل توبيخه متمظهرا في هيئة الكلب الذي يبحث عن شيء.



IFT16

لكن المفاجأة كانت حين وصل الماريشال إلى المستشار، كان استكمال الحركة غير متوقعا بل كان مضادا لما هو متوقع، وقف الماريشال فجأة وهو يأمر بهدوء أن يبحثوا عن الجثة المطلوبة، في حين كان المستشار في أوج الفزع والخوف، نالت هذه الحركة إعجاب الجمهور الذي صفق لها، ويعود هذا التجاوب مع ما حدث إلى استعمال عنصر المفاجأة وقلب ردة الفعل من الاتجاه الطبيعي إلى الاتجاه الفني المصطنع.



IFT17

إن هذه التنويعات في الأداء الحركي والتي تكررت بشكل مدروس جعلت من العرض المسرحي "افتراض ما حدث فعلا" سلسلة من اللقطات الممتعة، بقدر ما هي هزلية بقدر ما كانت تخدم فكرة العرض وموضوعه، والجدير بالاحترام أن هذا المجهود الحركي كان مرتكزا ومعتمدا على ممثلين فقط بمساعدة ستة ممثلين آخرين وكم محدود جدا من العناصر المادية المساعدة، وكان ذلك واضحا للجمهور حيث أن الممثل الرئيسي كان متعرقا بشدة بفعل الجهد الكبير الذي بذله من أجل إتقان الأداء.

3-2 الإلقاء المسرحي:

يُعرّف الإلقاء المسرحي على أنه " فن لفظ النص المسرحي، ومقوماته مهارة نطق مخارج الحروف وحسن استخدام نبرة الصوت ونغمته وشدته وسرعة الكلام وإيقاعه،

وتتفاوت طبيعة الإلقاء في المسرح ما بين إبراز قيمة الصوت كعنصر سمعي في لفظ اقرب إلى الترتيل وهذا هو التنغيم، وبين إبراز المعنى من خلال إلقاء طبيعي يشبه لهجة الحديث العادي، وذلك تبعا لاختلاف مدارس التمثيل."[1]، وفي هذه المسرحية كان الإلقاء مميزا حيث أن الحوار المنطوق كان باللغة العربية الفصحى، فقد تدرب الممثلون جيدا على إتقان هذا الجانب وهو ما كان واضحا جليا في العرض، وحيث أن الاتجاه الدرامي لهذا العرض فيما يتعلق بالإلقاء كان يميل إلى نوع الكوميديا السوداء، إذ أن التعارض بين الحدث التراجيدي والحوار الكوميدي أضاف إلى العرض نكهة جمالية يتذوقها المتلقي بلطف واستمتاع، فلم تكن طبيعة الأحداث تدعو إلى الضحك أو حتى إلى الابتسام لكن طريقة الإلقاء اللفظي والأداء التمثلي الحركي تقلب ردة فعل المتفرج فتجعله يضحك على حدث مبكي، وهذه المفارقة الدرامية هي من أصعب ما يمكن أن يقوم به أي ممثل، وهنا تكمن قوة هذا العرض المسرحي.

[1] محمد، كاظم الشمري، زيد، ثامر عبد الكاظم، توظيف أساليب الإلقاء للممثل في العرض المسرحي المعاصر، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد 21، العدد 03، 2013.

المبحث الثالث : بهجة الأزياء و قسوة الإكسسوارات

في مسرحية "ليالي آل موت":

1-3 ملخص المسرحية:

في الزمن الأبدي بعد الموت وفي النقطة الممتدة أو في دهاليز الزمن، يلتقي كل من الشاعر عمر الخيام و صاحب الشرطة والجواري صفية وابنتها رباب المغنية والجارية الراقصة ومعهم مسرور وصديقاه من حرس القصر ورجل ثمل، كل هؤلاء في انتظار قدوم نظام الملك وحسن الصباح، كان الثلاثة نظام الملك وحسن الصباح والخيام أصدقاء في طفولتهم، وقد اتفق نظام الملك وحسن الصباح إذا ما وصل أحدهما إلى الملك والحكم أن يشرك صاحبه في أمره، وبعد سنوات الشباب صار نظام الملك وزيرا أعظما عند الملك شاه، وتذكر الاتفاق والوعد فعين حسن الصباح واليا على القلعة، لكن هذه الصداقة انقلبت إلى عداوة حين سعى كل منهما إلى السيطرة على الآخر و تجاوزه في سباق وتنافس على السلطة، وكما يقول عمر الخيام أن نظام الملك هو الذي بدأ بإهانة حسن الصباح والتآمر عليه لدى الملك شاه، لكن عمر الخيام الذي كان شاعر مقرب من الملك سعى إلى إنقاذ حسن الصباح من الموت، فقد عزم الملك على قطع رأسه.

هاجم السلاجقة الأتراك فارس فتحالف معهم نظام الملك، وبعد هذا قرر حسن الصباح التمرد وتكوين سلطة مستقلة عاصمتها القلعة التي أطلق عليها اسم "قلعة آل موت"، وكانت هذه الأحداث تجري بإمبراطورية فارس حيث سمرقند وأصفهان، وشكل جيشا للدفاع عن فارس وتحريرها، وأرسل جارية إلى قصر نظام الملك وكلفها بقتله انتقاما منه على خيانته.

بعد هذه الحياة التي عاشها نظام الملك وحسن الصباح رفقة عمر الخيام، حياة كانت بدايتها براءة ثم صداقة وفي الأخير تحولت إلى مأساة، حيث تقف الشخصية الوسطية(عمر الخيام) بين الشخصيتين المتصارعتين (نظام الملك و حسن الصباح)، فكانت كل من هاتين

الشخصيتين توالي دولة من الدولتين المتصارعتين حيث انحاز نظام الملك للسلاجقة الأتراك الغزاة، أما حسن الصباح فكان قوميا مخلصا لوطنه فارس ثم تحول إلى طاغية، أما عمر الخيام فهو ذلك الشاعر الإنساني الذي لا يهتم بالصراع عن السلطة، لكنه ينتصر إلى الإنسانية والحب والجمال والفن، بعد هذه الحياة وبعد موت الجميع يمر زمن غير محسوب، ويكون اللقاء بين هؤلاء جميعا، بحيث يكون حضور نظام الملك وحسن الصباح من خلال الحوار بين الشخصيات الحاضرة فعلا فوق الخشبة، وحيث يكون أيضا هذا الحوار مكتظا باللوم والعتاب والاتهامات المتبادلة، كأنه حوار في جلسة محاكمة أين يدافع كل طرف على شخصه و قناعاته وجهة نظره.

2-3 الأزياء البهيجة في مسرحية "ليالي آل موت":

للزي المسرحي أهمية بالغة في العرض فهو المظهر الخارجي للشخصية وهو أيضا أول عنصر مرئي يقدم الشخصية المسرحية للملتقي، حيث يشرع هذا الأخير في عملية تأويل تخضع لثقافته، تأويل الزي من حيث الشكل واللون والملمس، إذ أن " علاقة المؤول بالزي المسرحي هي علاقة فهم وإدراك المعنى اللذين يمهدان لاكتشاف حقيقة ممكنة ضمنية يختزنها الزي، هي إدراك الشفرات والقيم الجمالية والمعرفية التي يضمرها الزي وبعبارة أخرى، هي فهم الزي المسرحي بكل ما يحمله من دلالات ومضامين فكرية، وقد لا يكون هناك أي تطابق بين قصد المؤول وقصد المنتج الدلالي للزي (المصمم) والمخرج، وإنما مجرد ممارسة نشاط الفهم كحوار خلاق بين المؤول من جهة والمنتج الدلالي للزي والمخرج من جهة أخرى، تبنى على أساسه جملة الحقائق التي يعبر بها الزي عن نفسه في العرض المسرحي"[1].

دلت الأزياء المسرحية أولاً على الفترة الزمنية التي شهدت تلك الأحداث ثم على الجهة المكانية التي احتضنت تلك الصراعات، أزياء رجالية وأخرى نسائية لشخصيات راقية وكذلك أزياء عسكرية لصاحب الشرطة وأعوانه، توحي بالمخملية التي توفرها حياة القصور في

---

[1] حيدر، جواد كاظم العميدي، قراءة: عامر، صباح المرزوك، تأويل الزي في العرض المسرحي، مقالة منشورة بموقع المدى، على الرابط: http://www.almadasupplements.net/news.php?action=view&id=5723#sthash.34FJCXEI.dpbs، تاريخ النشر: 06-10-2012، تاريخ التصفح: 13-11-2016.

مركز من أهم مراكز الحضارة الإسلامية في فارس وفي فترة ما قبل الانحطاط، حيث كثر المجون والصراع على السلطة والقتل وتصفية الحسابات.

تميزت الأزياء في مسرحية "ليالي آل موت" بألوانها الزاهية مع تدرجاتها الفاتحة والباهتة في تشكيلات لونية متناسقة، خاصة تلك التي ارتدتها الشخصيات النسائية، حيث تبرز تلك الأزياء المنمقة مفاتن الأنثى نظرا لدقة التفصيل والخياطة مع اختيار نوعيات القماش المناسبة لكل زي، وهذا ما كان شائعا في تلك الفترة و تلك البلاد من لبس الحرير بأنواعه في تركيبات مع أفخر أنواع النسيج القطني والصوفي والوبري، حيث "تسهم الأزياء المسرحية في تأويل علاقات الشخصيات بعضها ببعض وتظهر انفعالاتها وأبعادها الجمالية"[1].

من أجل توضيح مظاهر الأزياء في هذه المسرحية، نقدم استعراضا لأهم الشخصيات التي تم الاهتمام بمظهرها وأزيائها بقدر أهميتها في المسرحية، مع أن أهم شخصيتين في المسرحية لم تظهرا وهما شخصية نظام الملك وشخصية حسن الصباح المتصارعتين، بل يظهر صراعهما من خلال الشخصيات الأخرى ذات العلاقة بهما.



ALM01

[1] نفس المرجع السابق.

اتسم لباس الشاعر عمر الخيام بالثقل والطول والبساطة، فهو لباس الشاعر المقرب من رجال السلطة أين يلقى الاحترام والتبجيل والعطاء المالي السخي، بينما تغلب على مظهره فوضوية الشاعر وقلة اعتباره للزي الرسمي الانضباطي، فتتميز بذلك هيئته عن هيئة الحكام والعسكريين، كما تم اختيار اللون البني بتدرجاته لأنه يدل على المكانة المحترمة والثقافة العالية مع التواضع والوقار، حيث كانت القطعة الرئيسية الخارجية تتمثل في معطف بني طويل إلى حد أنه يلامس البلاط، كما أحيطت حواف المعطف بشريط من الفراء ينفرج في الأعلى ليغطي المنكبين، وهو ما ينم عن المستوى المعيشي الرفيع لهذه الطبقة وتمتعها بمباهج الحياة من ملبس وزينة وطعام وشراب من أجود الأصناف والأنواع، كما يعطي شكل هذا المعطف الطويل الانطباع بالقدم والخبرة والحكمة.



ALM02

وقد انسجمت أشكال وألوان هذا الزي مع باقي مكونات الفضاء السينوغرافي للعرض فلم يكن هناك نشاز بصري ذلك أن "الملابس في المسرح ليست عنصرا قائما بذاته بل يجب ان ننظر إليها من ناحية علاقتها بالإخراج وأسلوبه الذي قد تزيد في رونقه أو تحط من قيمته وهى تظهر حركات واستعدادات الممثلين حسب تعبيراتهم ومسلكهم لذا فإن لها أهميتها في إظهار انسجام الصورة في الإطار المسرحي كما أنها تتخذ أشكالا مختلفة حسب الأضواء المختلفة"[1]، و هذا الانسجام بين الأزياء المسرحية يسمح للممثل بالاندماج وتقديم الشخصية بواسطة الأداء المناسب.

تحت المعطف ارتدت الشخصية قميصا بنيا مزركشا يمتد إلى تحت الحوض، وقد تم شده فوق الخصر بحزام عريض من القماش الفاخر بلون أخضر داكن، لهذا القميص دائرة عنق تمتد إلى الصدر بلون قصديري داكن وقد شدت فتحته برباط بني.



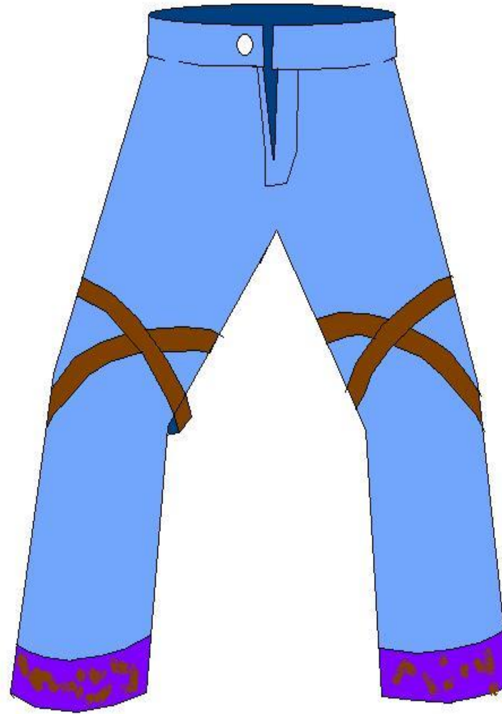
ALM03

أما السروال فكان تحويرا ذكيا وتعديلا بارعا لبنطلون "الجينز الأزرق" حيث تم إضافة النهايات السفلية على شكل أشرطة أرجوانية بقماش براق لتتناسب مع الحذاء الجلدي،

---

[1] عثمان، عبد المعطى، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص165.

ويتزاوج بريق هذا القماش مع لمعان الحذاء، بالإضافة إلى تلك الأشرطة الجلدية التي أحيطت بالسروال على مستوى الركبتين، للتمويه وإخفاء الشكل الأصلي المعروف لهذا النوع من السراويل، إلا أن لون "الجينز الأزرق" المميز قد اندمج مع اللون البني للمعطف وأنتج هذا الاندماج وحدة لونية مركبة مريحة للبصر، كما يحقق لون السروال التوازن اللوني بين الأسفل والأعلى إذ يتناظر مع المساحة اللونية لدائرة العنق.



ALM04

وضعتنا أزياء مسرحية "ليالي آل موت" في إطار تلك الحقبة من الزمان التي شهدت صراعات طاحنة كما تميزت بالمجون وانتشار اللهو ومجالس الخمر، وقد كان الفضاء السينوغرافي بشكل عام دال ومؤثث بهذه المظاهر، حيث الأنوار الخافتة وقناني الشراب والكؤوس وأجواء السمر المتشبعة بالمعاناة والعذابات التي تعيشها الشخصيات.

تميز الحذاء الجلدي الطويل والذي تغطيه نهاية السروال بلونه البني وبالزخارف الموجودة بمقدمته، وهو ما كان رائجا في ذلك الوقت حيث تنتعل الشخصيات الهامة مثل هذه

الأحذية الثمينة التي لا يعرفها البسطاء، إلا أن هذا التصميم يشبه تصميم الحذاء الأمريكي لرعاة البقر في شكله الخارجي، لكن الزخارف غيرت منظره وأعطته مظهرا شرقيا، إذ أن "على الأزياء ومنها الحذاء ضرورة إبراز وإظهار الممثل، فهي تزيد من ارتفاع قامته لكي يتضح له كيان واضح فوق خشبة المسرح"[1].



ALM05

تم تلبيس شخصية صاحب الشرطة أو ذي العين الواحدة بشكل يوحي بماضيه الدموي وما اقترفه من أعمال عنف وتعذيب وقتل بأمر من نظام الملك، فكانت شخصيته تمثل

[1] محسن، النصار، الأزياء في المسرح الإغريقي، مقالة منشورة على الرابط: https://ae.linkedin.com/pulse/، تاريخ النشر: 2016-05-03، تاريخ التصفح: 2017-07-15.

الجانب التسلطي القمعي المرتبط بالسلطة ذات المركز الواحد، كما يعطي زيه وهيئته الانطباع بذلك.

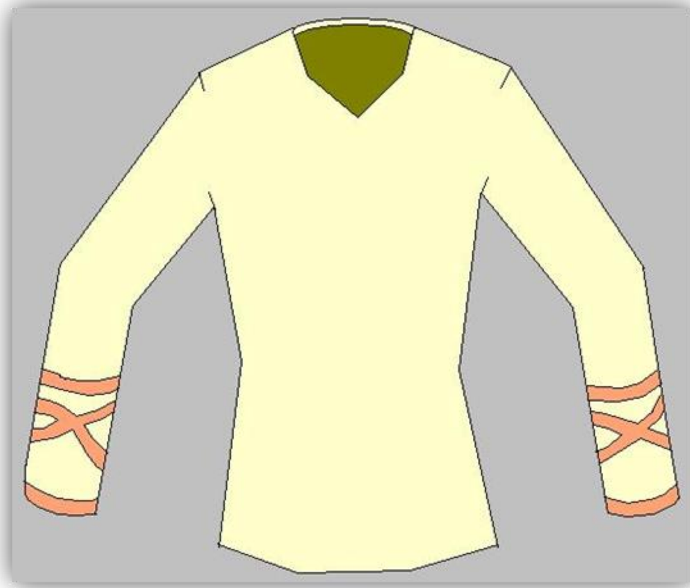


ALM06

تميز زي صاحب الشرطة بكثرة الأشرطة والأحزمة الجلدية ذات الملمس الخشن والمتصلة بالأزرار المعدنية، أما الرداء الأحمر الطويل فهو يدل على القوة و الخطورة والقسوة مع أنه لون زاه ومحبب، فهذا اللون بالإضافة إلى أنه يرمز للحب فإنه من جهة أخرى يرمز للدم والنار،أما الرداء البني الطويل الذي فوقه فيرمز للشرعية التي تكتسبها الشخصية من مركز السلطة، كما أن الأشرطة الجلدية ترمز للتعذيب والعنف السادي، وهذه الشخصية تمثل أيضا الجانب العسكري للسلطة في نظام الحكم الأحادي وترمز العين الواحدة لأحادية الرأي والرؤية والقرار.

إن الأزياء المسرحية إذن تقدم الشخصية قبل أن يتكلم الممثل لأنه "يجب أن يعطى الثوب القدر الصحيح من التأكيد لا كثيرا جدا أو قليلا جدا للشخص الذي يلبسه فإذا كان شخصيته رئيسية وجب أن يكون الثوب مصمما بحيث لا يتوه ذلك الشخص إطلاقا وسط المجموع ويتم هذا عادة بواسطة اللون أو التصميم غير العادي أو باستعمال حليات"[1].

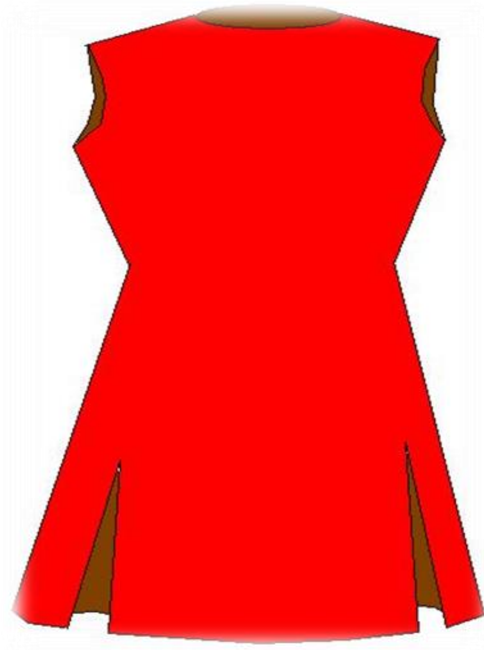
ارتدت شخصية صاحب الشرطة قميصا لونه أبيض مصفر بكمين طويلين زينت نهايتاهما بأشرطة بنية إلى برتقالية اللون، ليكون هذا القميص القطعة التي توضع فوقها الدرع العسكرية والرداءين الأحمر والبني.



ALM07

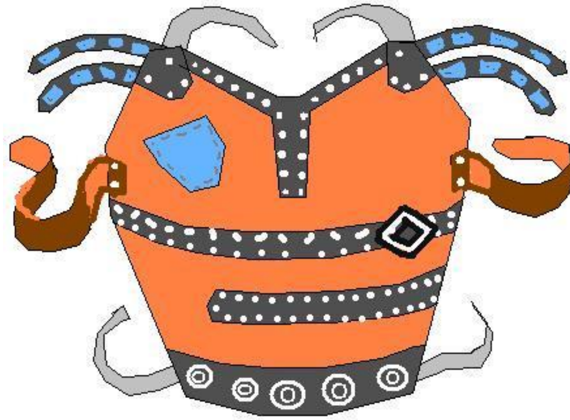
يلي القميص الرداء الأحمر الداخلي وهو طويل إلى القدمين و مشقوق بالجانبين إلى مستوى الركبتين، وهذا التركيب يوحي بالكثافة والخشونة والقوة.

1 كارل، النزويرث، الإخراج المسرحي ، تر: أمين، سلامة، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1980، ص 399.



ALM08

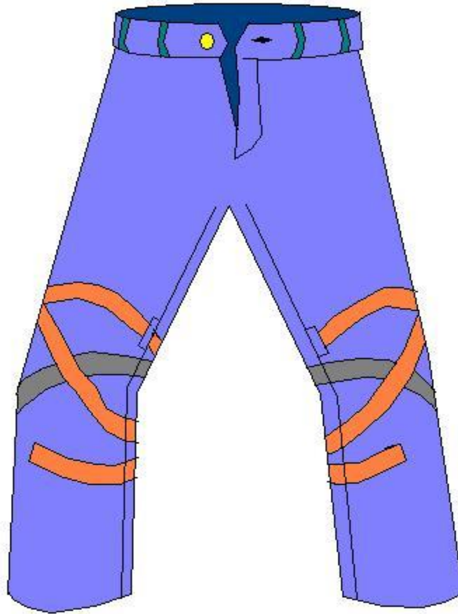
فوق الرداء الأحمر الطويل تضع شخصية صاحب الشرطة صدرية جلدية (الدرع) باللون البرتقالي البني مزركشة بالأزرار المعدنية البراقة، حيث تتخللها أشرطة جلدية أفقية باللون الأسود على شكل أحزمة متوازية، ولها أشرطة وظيفية على الجوانب وفي الأعلى تشدها إلى الظهر.



ALM09

إن الدرع الجلدية طالما كانت العلامة الدالة على الهيئة العسكرية وعلى الحرب والصراع وعلى فرض القوانين وتنفيذها من طرف السلطة، وهي ترمز أيضا للدفاع والحماية والوقاية.

أما السروال فقد كان نوعه موحدا (الجينز الأزرق) لدى الشخصيات الرجالية مع إضافة زيادات تزيينية لها دور وظيفي يتمثل في تشويه وتعديل الشكل النمطي، كما أن لها مبرر فني ألا وهو إبراز البعد الاجتماعي والمكانة المهنية للشخصية، فتلك الأشرطة الجلدية المضافة فوق نسيج السروال تحيل على الطابع العسكري والأمني لهيئة الشخصية، كما ترمز تلك الأزرار المعدنية للباس الرسمي المعتمد في الدولة، وكما هو معروف أن تسمية (الشرطة) جاءت اشتقاقا من تلك الأشرطة التي يضعها أعوان الحكومة على أذرعهم و صدورهم و رؤوسهم.



ALM10

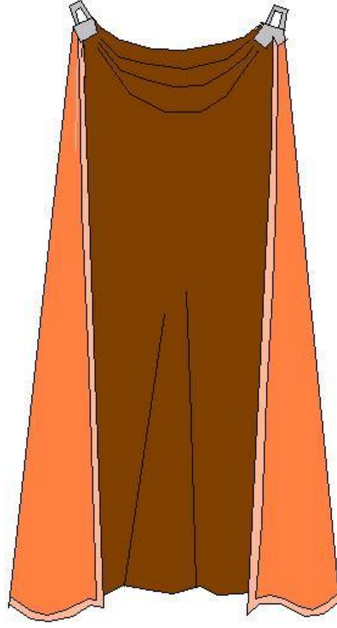
لقد انتعلت شخصية صاحب الشرطة حذاءا جلديا طويلا باللون الأسود، وقد خلى من أي زخارف حيث تميز ببساطة شكله، وحيث تدخل نهاية السروال في فوهة

الحذاء العلوية فتبدو أرجل الشخصية منسجمة مع وظيفتها الأمنية، فتكتمل الهيئة العامة لهذه الشخصية ومظهرها الذي يكشف للمتفرج عن أبعادها المختلفة.



ALM11

أما البرنس الخارجي البني الذي يغطي المنكبين والظهر ويمتد إلى العقبين فيعطي لشخصية صاحب الشرطة مهابة ووقارا حتى لو لم يكن مواجها للمتفرج، بالإضافة إلى أنه جزء لا يتجزأ من مظهر الرجل في هذه الفترة التي تشهد الأحداث، فهو عبارة عن رداء مستطيل من قماش خشن يتم شدة بمشابك معدنية مثبتة في أعلى الدرع الجلدية، وبوضع هذا البرنس تكتمل تماما هيئة صاحب الشرطة.



ALM12

أهم شخصية نسوية في مسرحي "آل موت" هي شخصية صفية، وصفية هي الجارية المحببة للجميع بالقصر وهي أيضا أم للجارية الصغيرة رباب المغنية، إلا أنها انضمت في الأخير إلى الجانب المعادي لنظام الملك، فهي وإن كانت مجرد جارية إلا أن لها مكانة وحظوة ومخططات، فقد انضمت إلى مجموعة الانتقام دفاعا عن ابنتها التي يريد نظام الملك الاستئثار بها.

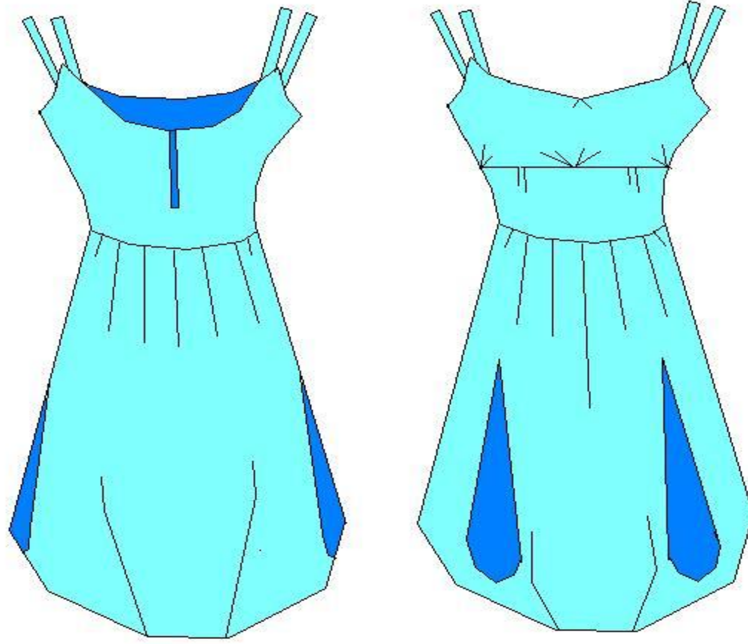
تمثل الزي الكامل لشخصية صفية في ثلاثة قطع إحداها داخلية باللون الأزرق السماوي من قماش حريري كثيف، و ثانية باللون الأرجواني من قماش حريري رقيق وشفاف، وقطعة ثالثة خارجية باللون الوردي الفاتح من قماش كثيف بالإضافة إلى النعل النسوي.



ALM13

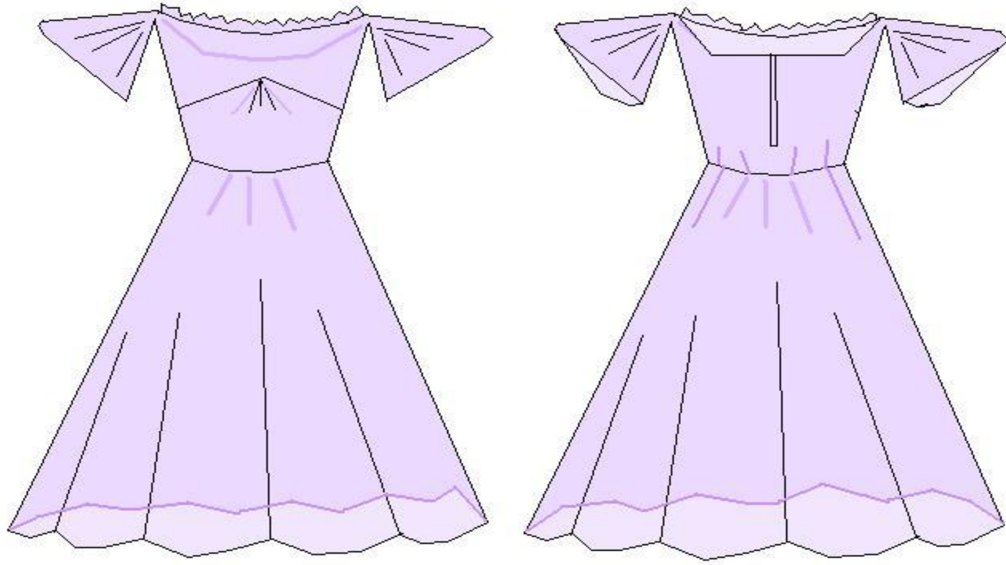
تميزت القطعة الداخلية للفستان بالبساطة في التصميم حيث أنها عبارة عن قميص نسوي طويل، لكنها القطعة الأكثر أهمية فهي التي تغطي جسم الشخصية بعكس القطعة الوسطى والقطعة الخارجية، كما أن لونها الأزرق يظهر خلف اللون الأرجواني الشفاف بتدرج يوحي بالأنوثة وقوة الشخصية في آن واحد، وتزيدها تلك القطعة الخارجية الملفوفة على وسطها أناقة جلية واحترام مصطنع، وهذا ما قد يفسر أن الشخصية لم تضع عليها أي مجوهرات أو حلي، لإعطاء الانطباع بأنها امرأة لا تهتم

كثيرا بأشياء الزينة فجمالها الطبيعي يكفي بدون أي تزيين لإثارة الرجال، وهو ما جعلها الجارية الأهم في القصر، تشبه هذه القطعة السروال التقليدي العاصمي (الجزائر).



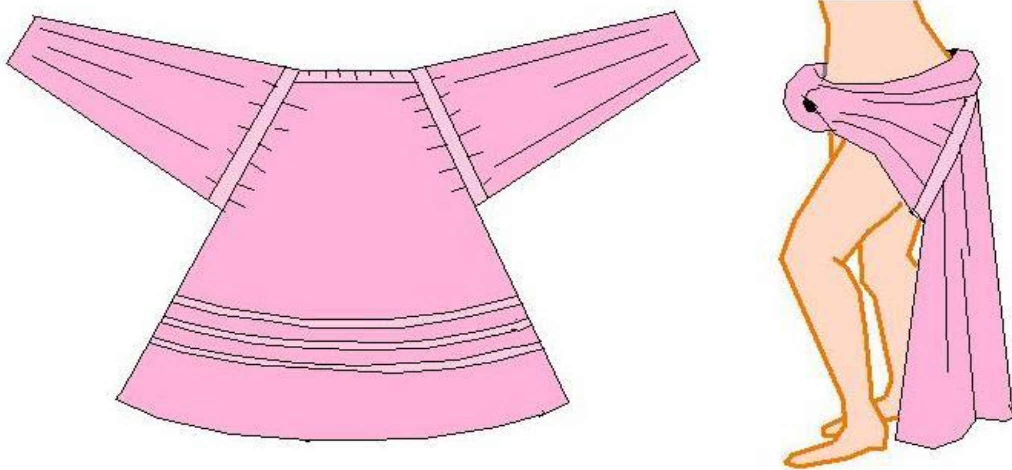
ALM14

تأتي فوق هذه القطعة قطعة أخرى على شكل فستان كامل بنصفي كمين، لكنها من القماش الحريري الشفاف الذي يصف كل ما هو تحته، بل أن أعضاء الممثلة كالذراعين والساقين يظهران بوضوح باستثناء الأجزاء المغطاة بالقميص الداخلي، وهذه الشفافية تنتج شكلا مميعا للفستان لا يخفي التفاصيل الخلفية لكنه يؤطرها، وهو الآخر يشكل خلفية منسجمة مع القطعة الثالثة الخارجية.



ALM15

أما القطعة الثالثة لزي شخصية الجارية صفية فهي تتمثل في رداء من القماش الحريري الكثيف باللون الوردي الفاتح، حيث يتم شد هذه القطعة حول الخصر فتغطي كل المؤخرة وتمتد إلى أدنى الساقين، وهذه القطعة هي عبارة عن نسخة مطورة وحديثة لـ"الفوطة" القبائلية المشهورة في اللباس الأمازيغي، إذ أنها تشد على الخصر بنفس الطريقة.



ALM16

انتعلت شخصية صفية خف نسوي مصنوع من الجلد الملون عند القدم بالبرتقالي الداكن وعند الجانب الداخلي للقدم أخذت القطعة الجلدية اللون الأحمر أما حوافها فباللون البرتقالي الفاتح، وتم تزيين الخف عند ظاهر القدم بخصلة من الريش الاصطناعي الملون بالبنفسجي، كما لونت الشرائط الرابطة للخف حول القدم بنفس اللون، حيث تلاءمت هذه الألوان و تماهت مع ألوان اللباس، ومن ميزات هذا الخف النسوي أنه مناسب للمشي المريح والحركة السريعة نظرا لخفة وزنه وعدم وجود الكعب العالي.



ALM17

أما الحلاقة فكانت جد بسيطة، فلم يكن هناك أي نوع من تصفيف الشعر بل ترك الشكل العادي المألوف لمظهر الشعر، ونفس الشيء يقال بالنسبة للماكياج حيث لم تضع الشخصيات النسائية أية مساحيق تجميل.

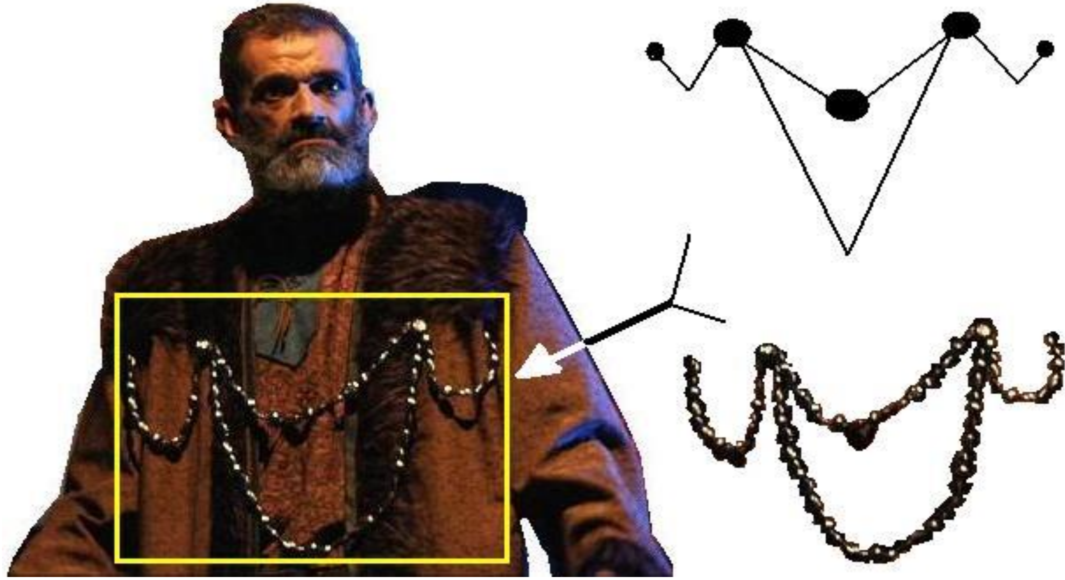


ALM18

3-3   قسوة الإكسسوارات في مسرحية "آل موت":

جاءت في النص المسرحي عبارة (فرجة فرحة وكئيبة) وصفا لما سيشاهده المتفرج ، ومن هذه العبارة استنبطنا عنوان التحليل: بهجة الأزياء و قسوة الإكسسوارات في مسرحية ليالي آل موت، وهي كذلك بعد المشاهدة والدراسة، فقد امتزجت تلك الألوان البهيجة التي ميزت الأزياء النسائية وبعض أزياء الشخصيات الرجالية مع البريق المعدني للأشرطة والأحزمة الجلدية الخشنة، فقد كانت الأزياء فرحة والإكسسوارات كئيبة، وهذا التزاوج أو الازدواج كان ضروريا للدلالة على طبيعة الصراع في الحياة، فهناك دائما وفي كل مكان ما يدعو للسرور والفرح إلى جانب ما يدعو للأسى والحزن، حيث تتراوح أحوال الناس بين الفوز والانتصار وبين الهزيمة والانكسار، فكل سعادة هناك ما ينغصها ويشوبها كما كل حزن هناك ما يحرك فيه الأمل والرجاء، فليس هناك في حياة الناس ما هو خالص مكتمل ومثالي، ولا يمكن للمسرح أن يغير هذا الثابت في الحياة الإنسانية لكنه يقدمه في صورة موازية للواقع تدعو المتفرج إلى التأمل والتمعن في مجريات هذه الحياة وفهما أكثر، من أجل أن يبادر الإنسان بنفسه لتغيير حياته.

لم تحمل الشخصيات النسائية إكسسوارات لافتة لكنها اكتفت بالأزياء ذات الألوان الزاهية، بينما ظهرت الشخصيات الرجالية أكثر توشحا بمختلف الإضافات التي تم إدخالها كمكملات لمظاهر الأزياء.



ALM019

مثلما نشاهد على صدر شخصية عمر الخيام، تلك القلادة الطويلة من الأحجار الكريمة السوداء اللامعة، فهذه القلادة تقدم الشخصية على أنها ذات أهمية ومكانة اجتماعية راقية، كما أن وضعها على الصدر يختلف في دلالته عن وضعها حول الرقبة، إذ أن الصدر في الثقافة الإسلامية هو مستودع المعرفة والعلم والإيمان، وهو يأخذ المعنى الأوسع للقلب الذي بداخله، فتزيين الصدر بهذه القلادة الثمينة هو رمز للحكمة والتجارب الحياتية ورجاحة العقل.

بالإضافة إلى أن تثبيت القلادة بهذا الشكل له وظيفة شد جانبي المعطف إلى بعضهما، فإنه ينتج أربعة أقواس متجهة إلى الأعلى، وشكل القوس له حضوره المميز في الثقافة البصرية والمعمارية الإسلامية، كما أن القلادة في شكلها العام تشبه "السبحة" التي لها أبعاد صوفية، ويمكن ملاحظة القوسين الأوسطين الذين يشكلان معا هلالا، إلا أن اختيار اللون الأسود البراق لحبيبات هذه القلادة يجعلها تبدو ثقيلة وقاسية.



ALM20

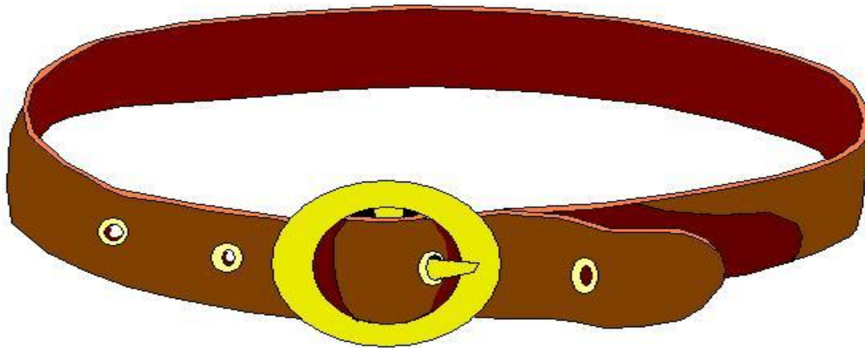
ما يميز شخصية صاحب الشرطة عند أول نظرة هو غطاء الرأس وتلك القطعة التي تغطي العين المفقوءة وجزء من الوجه، هذه القطعة المصنوعة من الجلد الخشن الأسود والمزينة بأقراص معدنية براقة والتي تتصل بقطعة أخرى نحاسية على شكل مشبك حزام كبير تنزل على الخد الأيمن وتغطيه، حيث تبدو تلك الأقراص المعدنية البراقة فوق قطعة الجلد كأنها أعين كثيرة، وهي دلالة على أن صاحب الشرطة ولو أنه فقد عينه الطبيعية فإن له أعين أخرى كثيرة وجواسيس يجلبون له الأخبار فهو يراقب كل شيء، أما القطعة النحاسية فهي تشبه الفم المفتوح الذي ينطق بكلام من حديد ويصدر أحكاما صارمة لا رجعة فيها، وهذا التشكيل عموما يذكرنا كذلك بشخصية القرصان ومظهره النمطي الموحد، فصاحب الشرطة قد استحوذ على الكثير من صلاحيات نظام الملك وصار يتخذ القرارات بنفسه، وهذا نوع من القرصنة.



ALM21

أما غطاء الرأس فهو عبارة عن قطعة قماش باللون الأحمر الآجري، يشد عليها القناع بواسطة أشرطة جلدية متقاطعة حول الجمجمة، فينتج في الأخير تشكيل عام لرأس ووجه الشخصية يوحي بالخوف والرعب، ويعطي الانطباع المباشر للمتفرج بأن هذه الشخصية تمثل الجانب الأقوى ظاهريا، في غياب الجانب القوي الآخر والمتمثل في شخصية حسن الصباح، كما يدرك المتفرج أيضا أن شخصية صاحب الشرطة من خلال مظهرها هذا تتميز بالقسوة والعنف.

يشد الحزام الجلدي بني اللون أسفل نهاية الدرع على السروال لتبرز دائرته النحاسية الكبيرة في الوسط على البطن.



ALM22

إن قوة الحزام في الشد والربط ومتانة مادته تعطي الانطباع بالقوة والصلابة والحزم، وهو رمز للإحاطة بالأشياء والتحكم فيها وربطها بشدة وإحكام، وهذا هو جوهر وظيفة رجل الشرطة عموما الذي يعمل على تطبيق القانون وفرض النظام.

يضع صاحب الشرطة في يده اليمنى وعلى أصبعه البنصر خاتما فضيا مربع الشكل عليه حجر كريم أخضر اللون، وعلى أصبع السبابة لليد اليسرى يضع خاتما فضيا دائري الشكل عليه حجر كريم أزرق، حيث أن وضع الخاتم على أصبع السبابة يدل على تمرد هذه الشخصية خاصة على العرف الاجتماعي.

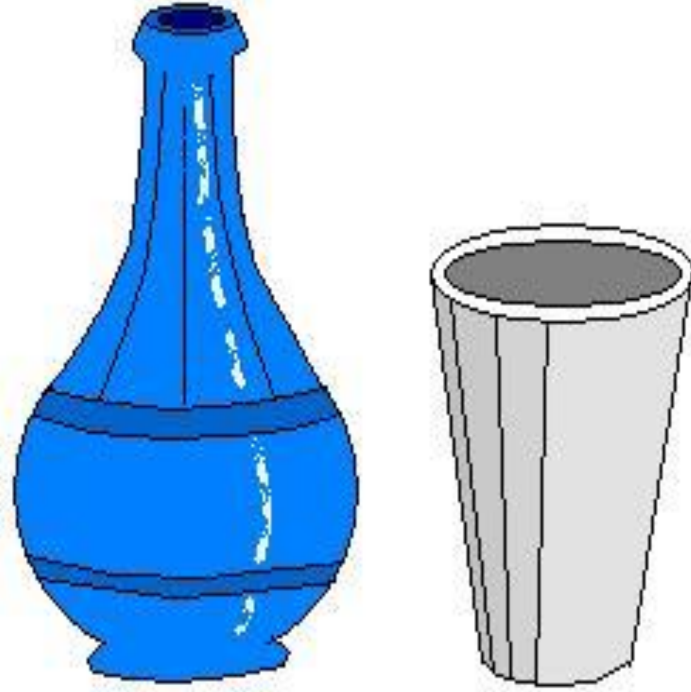


ALM23

كانت هيئات الشخصيات الرجالية في مسرحية "آل موت" متشابهة إلى حد بعيد، فقد ظهرت أزياء حراس القصر كنسخ متكررة لهيئة صاحب الشرطة مع بعض التعديلات البسيطة للتمييز بين مظاهر هذه الشخصيات، حيث أنهم جميعا يضعون الدرع الجلدية وفوقها البرنس بالإضافة إلى الحذاء العسكري الطويل والأشرطة المزينة بالغرز والأقراص المعدنية.

من الأشياء المرئية التي ارتبطت بالشخصيات وتواجدت معها قنينات و كؤوس الخمر، فكل الشخصيات كانت تحتسي الخمر من حين لآخر، إذ أن المكان كان مجلس خمر

وسمر وبوح، ولوجود الخمر وظيفة فنية فحينما تسكر الشخصيات تخرج ما بداخلها من مكبوتات وأسرار وتصرح بما كانت تخفيه، فتكون بذلك الخمر والسكر مبررا لإقناع المتفرج بما يقال.



ALM24

المبحث الرابع: تقنيات الإضاءة

في مسرحية "ذكرى سعيدة من الألزاس":

الإضاءة عنصر أساسي في تصميم المشهد المسرحي، فلا يمكن الاستغناء عنه نظرا لوظيفته في جعل باقي عناصر السينوغرافيا مرئية للمتفرج بشكل جيد، وحيث أنه لا يمكن تقديم العرض المسرحي في الظلام التام فلا بد من توفير مصادر ضوء لإنارة المشاهد، و من بين أهم الوظائف الفنية للإضاءة في العرض المسرحي والتي سبق التطرق إليها، نذكر: الرؤية، التأكيد والتركيز، التكوين الفني، الإيهام بالطبيعة، الدلالة على الزمان والمكان.

كما أن للإضاءة المسرحية خصائص فنية نذكر منها: " كمية الضوء، لون الضوء، كيفية توزيع الضوء"[1]، وهذه الخصائص تمثل الجماليات البصرية التي يمكن لعنصر الإضاءة أن يمنحها للعرض المسرحي.



ZAS01

---

[1] أنظر، تاريخ تطور الإضاءة المسرحية، مقالة منشورة بموقع: تعليم المسرح على الرابط:

http://theater-learn.blogspot.com/2009/11/blog-post_7979.html، تاريخ النشر: 12-11-2009، تاريخ التصفح: 26-10-2016.

تتكون شبكة الإضاءة المسرحية أساساً من العناصر الآتية:

1- شبكة حوامل معدنية: "هي شبكة معدنية معلقة إلى سقف المسرح وتغطي خشبته والقسم لأمامي من مقاعد الجمهور. وتختلف هذه الشبكة باختلاف ارتفاع سقف المسرح، ففي حال كان هذا السقف منخفضاً تكون الشبكة ثابتة، أمّا عندما يكون ارتفاعه يتجاوز الستة أمتار توجب أن تكون هذه الشبكة متحركة هبوطاً وارتفاعاً، وتكون حركتها إمّا يدوية بوساطة بكرات وعتلات وإما آلية بوساطة محركات صامتة."[1].

2- شبكة كهربائية: " تتوزع مآخذها فوق خشبة المسرح وعلى الجدران الجانبية للخشبة وكذلك فوق الصفوف الأمامية لمقاعد المشاهدين، تتصل هذه المآخذ بكبلات كهربائية مناسبة إلى خزائن مخفتات شدة الإضاءة."[2].

3- خزائن مخفتات شدة الإضاءة: " تُغذى هذه الخزائن بالقدرة الكهربائية، وهي بدورها توزع هذه القدرة على الكبلات المغذية لمآخذ الشبكة الكهربائية وذلك عبر ما يسمى لمجتزءات، هذه المجتزءات هي مخفتات شدة التيار التي كانت تعتمد سابقاً على مجموعة من المقاومات في أدائها لعملها، أما اليوم فهي تعتمد على العناصر الإلكترونية كالثايرستورات."[3].

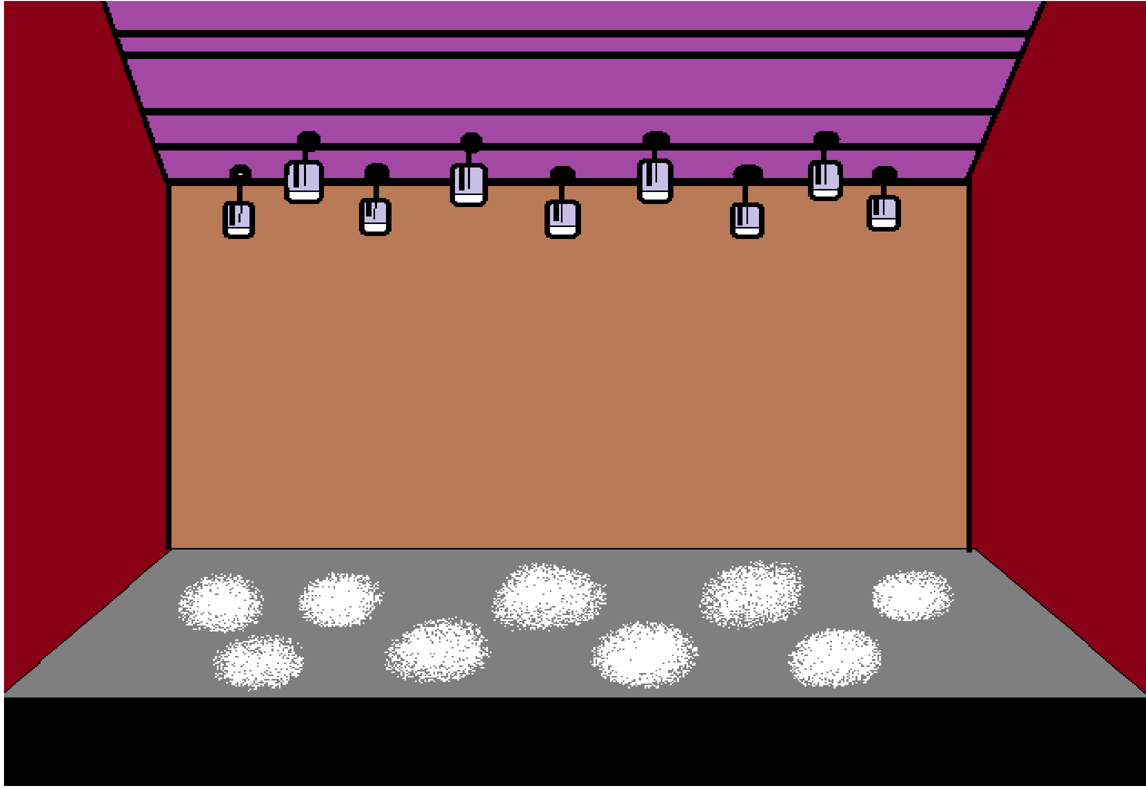
أول ما نلاحظ في العرض المسرحي "ذكرى سعيدة من الألزاس" كتجهيزات للإضاءة هو وجود تسعة (9) مصابيح معلقة بالشبكة المعدنية الحاملة والمثبتة بالسقف الذي يغطي العلبة، وهي تتوزع على مجموعتين المجموعة الدنيا تتشكل من أربعة (4) مصابيح أما المجموعة القصوى فتتشكل من خمسة (5) مصابيح، حيث تم تثبيت حوامل هذه المصابيح بطريقة اصطفافية تكون فيها مجموعتي المصابيح متوازية و متخالفة في الوضعية.

---

[1] المسرح-إضاءة، محتوى علمي منشور بالموسوعة العربية، على الرابط: http://www.arab-ency.com/ar، تاريخ التصفح: 05-06-2016.

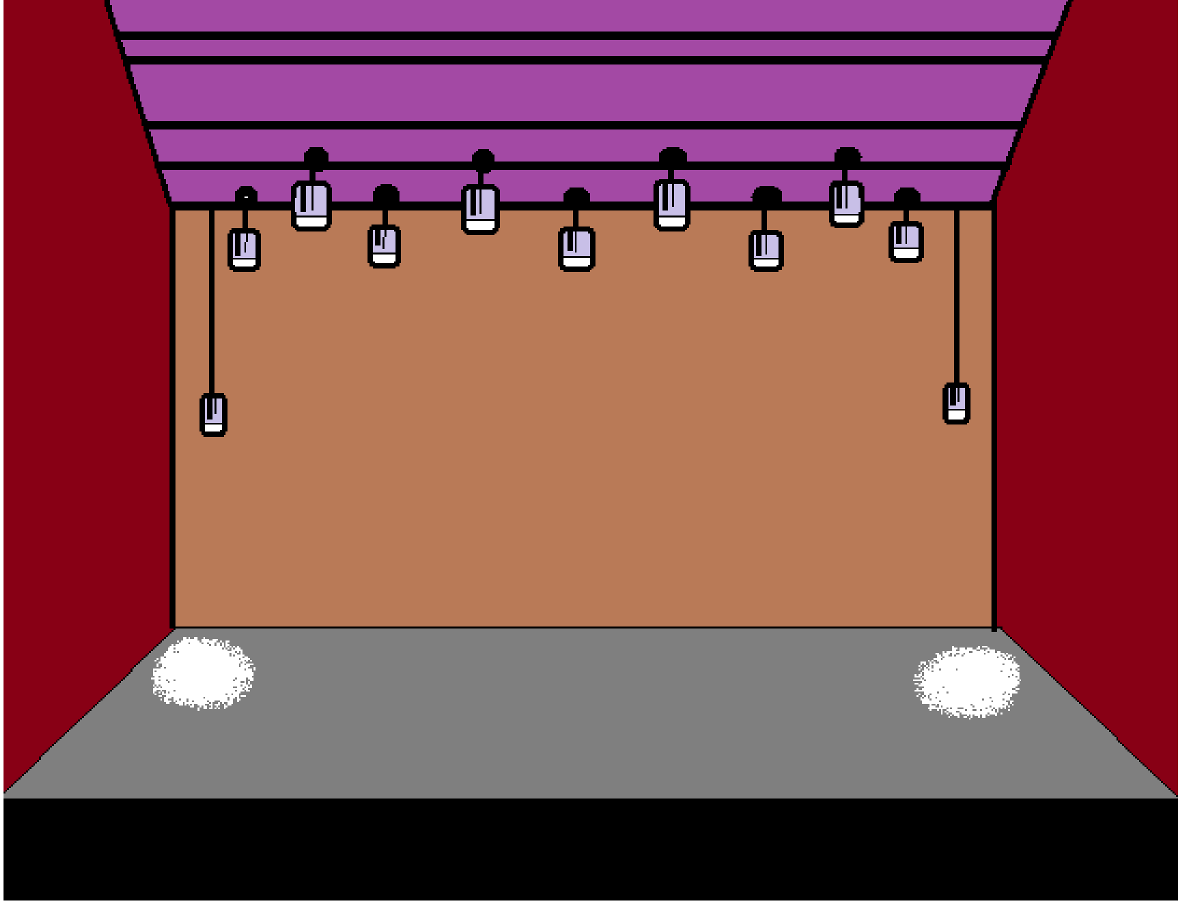
[2] نفس المرجع السابق.

[3] نفس المرجع السابق.



ZAS02

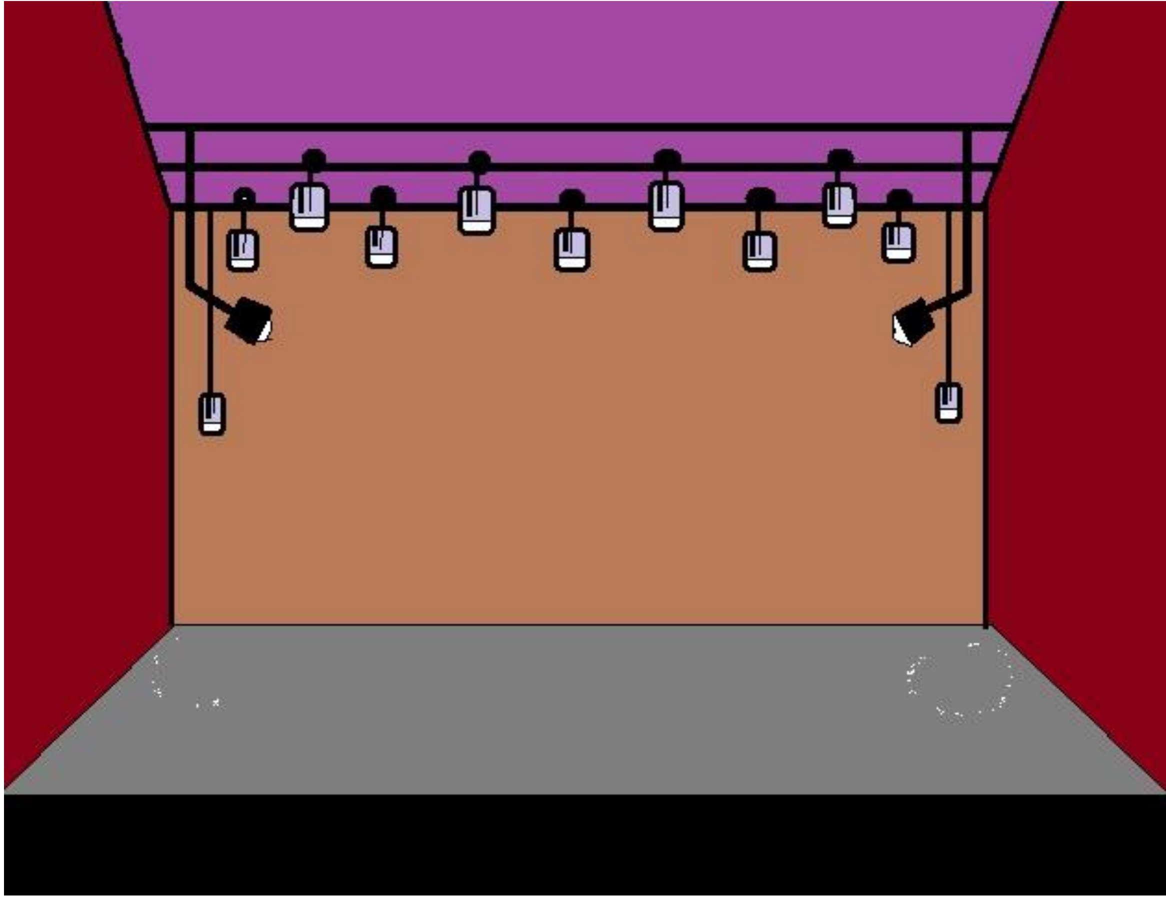
تكون هاتان المجموعتان العلويتان من المصابيح القوية والقابلة للتحريك والتعديل الضوئي عن طريق التحكم عن بعد التجهيز الرئيسي لإضاءة العرض، إذ تم تصميم جدول الإضاءة لتكون هذه المصابيح الركيزة الأساسية تساعدها في ذلك وحدات أخرى وظيفتها إضاءة مساحات جزئية في المشاهد المختلفة، بحيث تختلف أيضا الزوايا والمستويات التي تكون مصدرا لانطلاق أشعة الضوء، لذلك تم تدعيم المجموعة الرئيسية بمجموعة أخرى توجد على سطح الجدار الخلفي للعلبة وفي مستوى أدنى من مستوى السقف، تتشكل هذه المجموعة المساعدة الأولى من مصباحين (2) متدليين وقابلين للحركة.



ZAS03

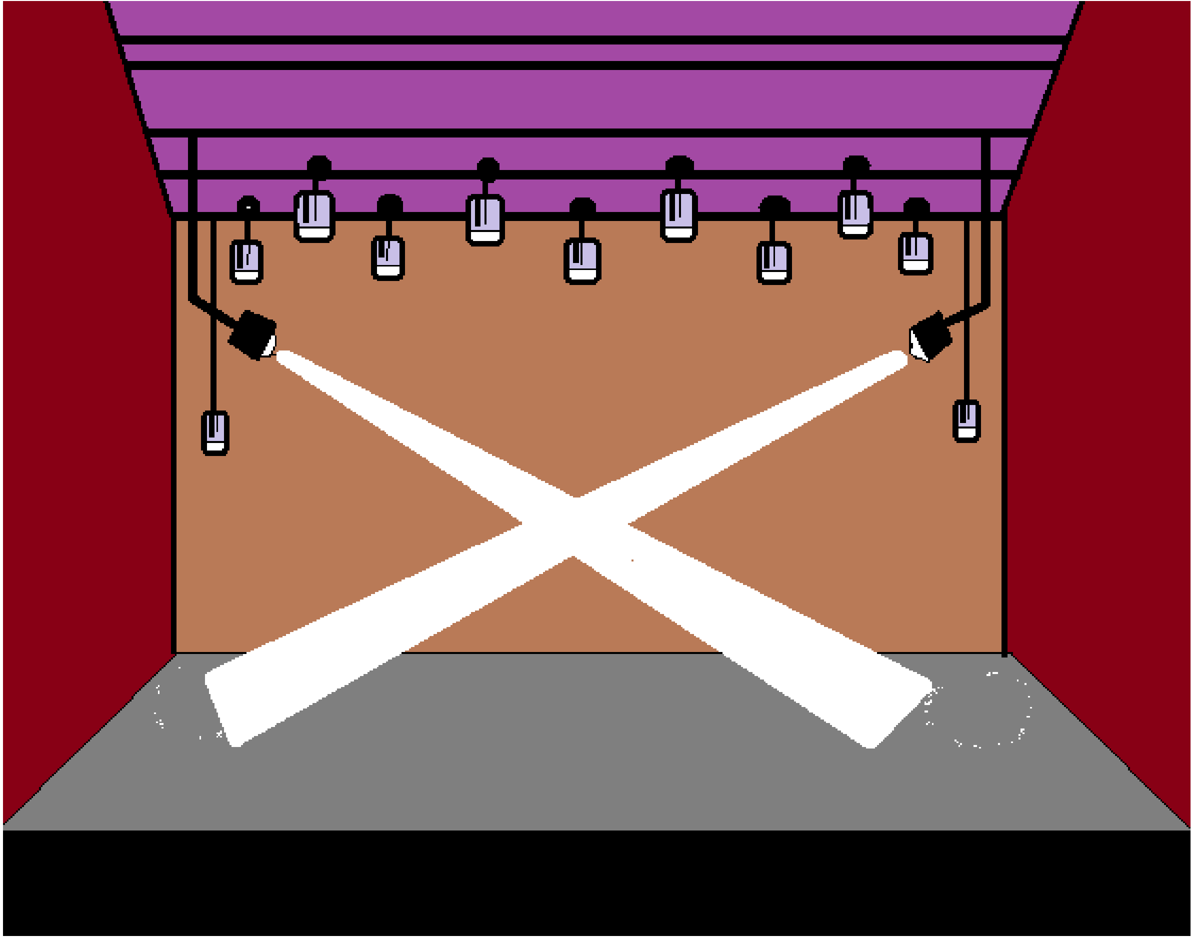
تبدو أهمية هذين المصباحين خلال العرض إذ تكون وظيفتهما إضاءة منطقتين ضيقتين على كلا الجانبين الأيمن والأيسر في أعلى الخشبة، ومهمتهما تنوير عنصرين ماديين يتميزان بالثبات في المكان.

من مستوى علوي أدنى يتدلى مصباحان آخران قابلان للتحريك من الجانبين إلى الداخل، بحيث يضيء المصباح الأيمن منطقة محدودة في الجهة اليسرى كما يضيء المصباح الأيسر منطقة محدودة أيضا في الجهة اليمنى للخشبة، والذي يجعل هذه المجموعات تغطي كامل الخشبة تماما إذا أضيئت في نفس الوقت هو تموضعها المدروس من حيث زوايا ومستويات واتجاهات الإضاءة.



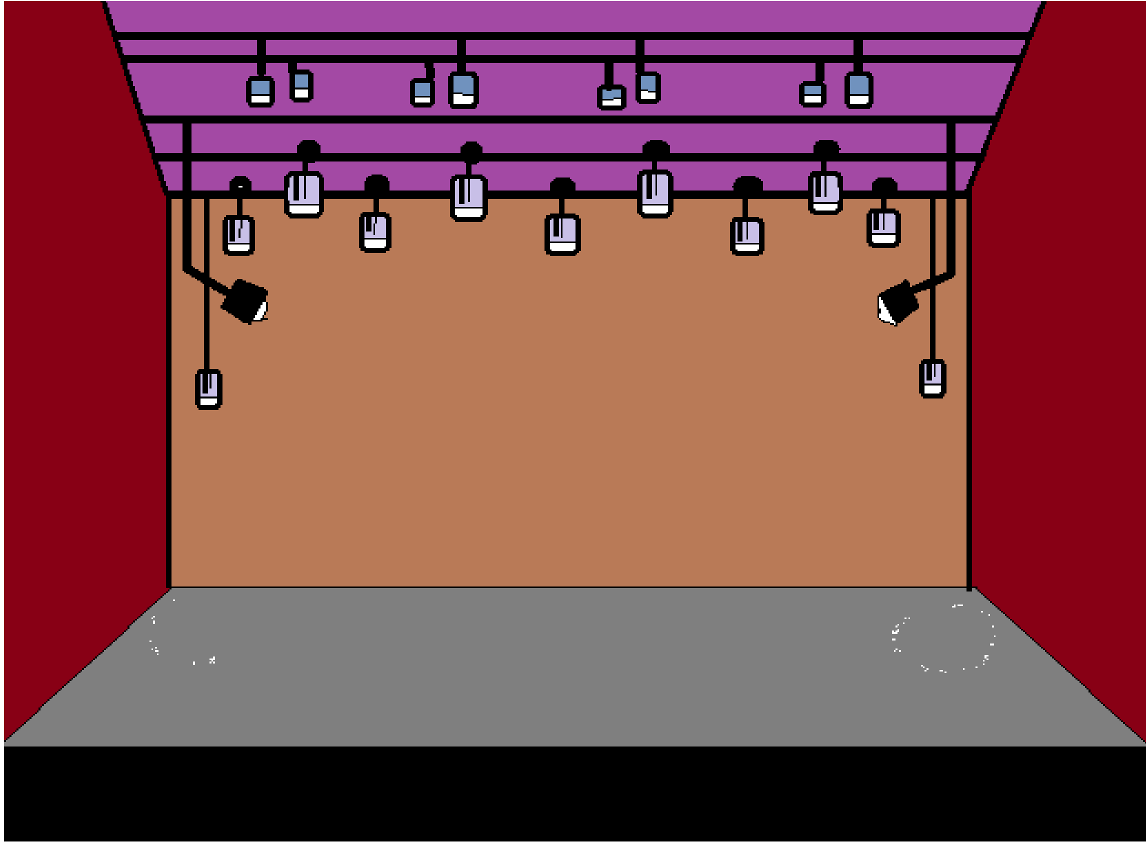
ZAS04

كما يظهر في المخطط التالي الأثر الضوئي المطلوب تحقيقه بواسطة هذا التصالب حيث يتم تنوير الجانبين المتقابلين (الداخليين) للشخصيتين المتواجدتين في المكان بشكل متناظر، مما يعطي الانطباع بوجود مصباح خفي (وهمي) بينهما.



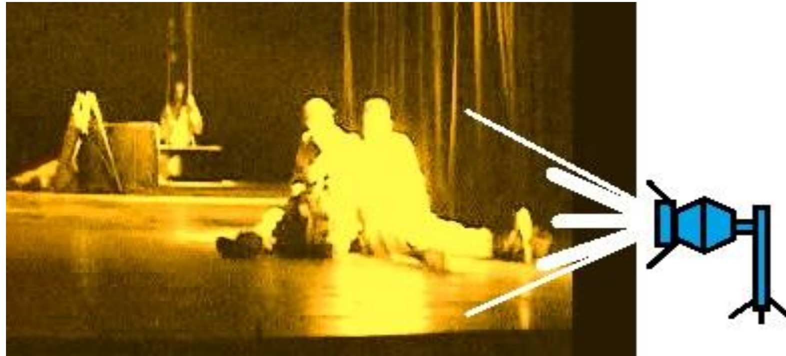
ZAS05

في المشاهد التالية من المسرحية نكتشف وجود مجموعة ثالثة للمصابيح العلوية المعلقة، إنها مجموعة تتشكل من ثمانية (8) مصابيح كبيرة توزعت على صفين متوازيين من السقف الأدنى، وظيفتها الإضاءة العامة للشخصيات في حالة تقدمها إلى أسفل الخشبة.



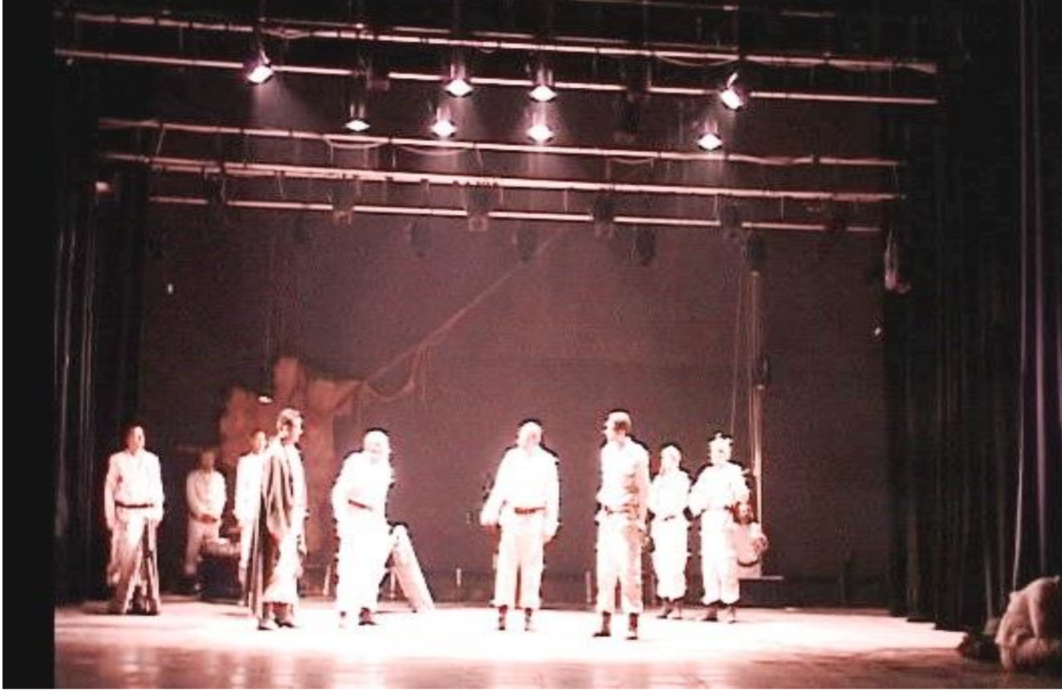
ZAS06

أما على المستوى الأرضي فقد تم وضع مصباح للإضاءة الجزئية خلف الستار الجانبي الأيمن بالنسبة للجمهور وفي أسفل الخشبة، وظيفته إعطاء الانطباع بوجود أماكن مضيئة خارج مجال الرؤية، وأيضا لإنارة مشهد الممثلين بشكل مركز.



ZAS07

تغطي المصابيح العلوية معظم مساحة الخشبة المتاحة للعب، فتوفر بذلك وضوحا كافيا للمشهد المتحرك، و بوجود الأزياء الموحدة ذات اللون المصفر الفاتح والتي تعكس الضوء بكمية كبيرة فينتج عن ذلك نوعية بصرية جيدة.



ZAS08

استعملت كثيرا المشاهد التي تتميز بالإضاءة الجزئية على المناطق التي تشهد حركة الممثلين، وخاصة تلك الإضاءة الجانبية التي تثير نوعا من الشاعرية لما ينتج عنها من ظلال وتدرجات لونية مريحة للنظر، وهذا التنويع في أشكال الإضاءة من حيث القوة والزوايا والمجالات يتماشى مع طبيعة العرض المسرحي، حيث أن مصمم السينوغرافيا ركز بصورة ملفتة على الإضاءة بما أن المكان في العرض له دلالته الخاصة، فهذا المكان ما هو إلا موقع المعسكر الموجود في طبيعة مفتوحة شهدت دمار الحرب، لذلك كانت لعبة النور والظلام ترمز لفترات القصف وفترات الهدوء، كما أنها ترمز أيضا للصراع الثنائي بين الحرب والسلام الواصف للصراع الأزلي بين الشر و الخير الذي ينتصر في النهاية دائما، ذلك أن " الإضاءة المسرحية لم تعد مجرد إنارة بسيطة كما كانت قبل أقل من مائة عام ماضية ، بل أصبحت فلسفة

يطلب من أصحابها أن يكونوا قادرين ليس فقط على فهم وتحليل النص وكل ما يحيط به اجتماعياً ونفسياً وسياسياً وتاريخياً .... بل أن يكونوا قادرين على ترجمة ورسم كل ذلك ضوئياً ، مستخدمين كل ما يمتلكون من أدوات الرسم الضوئي من جهة مصادر الإضاءة المسرحية والمؤثرات الضوئية وتجهيزات التحكم المبرمجة وكل ما هو متطور من التكنولوجيا المتخصصة في هذا المجال"[1].



ZAS09

إن هذه الإضاءة المركزة على نطاقات محدودة ومتباعدة في المكان ينتج أيضا شعورا بالاتساع والتنائي بفعل وجود تلك المساحات والمجالات المكانية المظلمة، فيكون انتقال البصر من نطاق مضيء إلى نطاق مضيء آخر مرورا بتلك المساحة المظلمة كأنه سفر بين مكانين مختلفين ومتباعدين، و هذا ما يرمز أيضا ويشير إلى انتقال الشخصيات من مكانها الأصلي إلى مكان غريب عنها كما جاء في المحتوى القصصي السردي للمسرحية.

[1] ضياء، عمايري، تكنولوجيا المسرح .. الإضاءة المسرحية وفلسفة التصميم، مقالة منشورة بمجلة الفنون المسرحية، على الرابط: https://theaterars.blogspot.com/2016/04/blog-post_62.html، تاريخ التصفح: 22-04-2017.

بالنسبة للألوان في الإضاءة فقد تم استعمال تنويعات لونية منها الأحمر المصفر المقترب من البرتقالي و كذلك اللون الأزرق المتدرج بالإضافة إلى الضوء العادي غير الملون، وكما سبق ذكره شكلت الأزياء عاكسات ملائمة لهذه القيم الضوئية، فلا تتلاشى كميات الضوء المنبعثة من المصابيح في الفضاء المظلم بل عند انعكاسها على الملابس وقطع الديكور والإكسسوار ترتد منتجة تأثرات مرئية.

لقد تم استعمال هذه التنويعات اللونية في الإضاءة في تلك المشاهد التي تتميز باحتشاد الممثلين، مثل مشهد تواجد الجنود داخل الخمارة لتناول الشراب، حيث كان هناك عدد من النساء مما يزيد في النشوة والابتهاج داخل المشهد، إذ أن امتزاج الضوء العادي بالضوء الملون بالأزرق يعطي توهجات توحي بالكثافة والثقل.



ZAS10

وفي مشهد آخر استعملت الإضاءة المركزة بشكل مزدوج أي باستعمال مصباحين علويين متباعدي المصدر ومشتركين في النطاق المستهدف بالإضاءة، وذلك لإعطاء

كمية من الضوء تسمح بتغطية هذا النطاق المكاني من كل جوانبه، ليس فقط سطحيا بل عموديا أيضا بارتفاع جسمي الممثلين الجالسين.



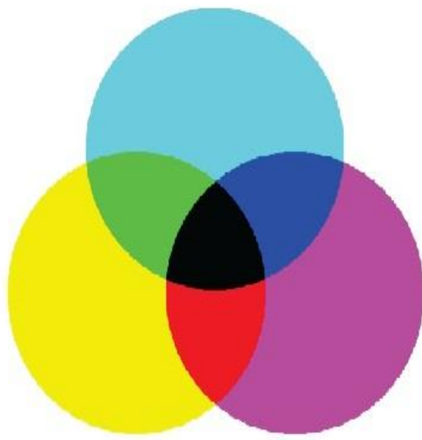
ZAS11

هذا التركيز المزدوج للإضاءة ينتج عنه سطوع مزدوج أو كمية ضوء مضاعفة، مما يجعل من المساحة المضاءة نقطة مركزة جالبة للنظر، وهذا يساعد من جانب الاتصال البصري في توجيه رؤية المتفرج إلى النقطة المراد إبرازها داخل المشهد.

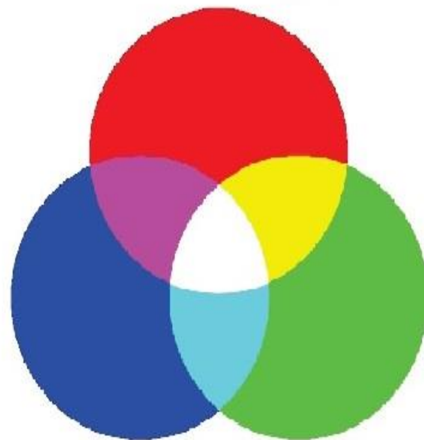
كما استعملت الإضاءة الملونة في نفس المشهد وفي نفس الوقت، فكانت هناك مساحات مضاءة بالأزرق ومساحات أخرى بالأحمر بالإضافة إلى نطاق ضيق تم إضاءته بالضوء العادي الساطع وآخر بالضوء الأبيض المنكسر، وهنا يجب الإشارة إلى تقنية مزج الضوء الشبيهة بتقنية مزج الألوان في فنون الرسم والتصوير، حيث توجد طريقتان:

التركيب المجموع: يعتمد على مبدأ تجميع وزيادة الضوء من الأسود إلى الأبيض، حيث أن الألوان الأساسية لهذا التركيب هي: الأحمر، الأخضر والأزرق وهي ألوان الإضاءة.

التركيب المطروح: وهو يعتمد على المبدأ المعكوس، أي مبدأ محو ألوان الطيف من الأبيض إلى الأسود، حيث أن الألوان الأساسية لهذا التركيب هي: الأزرق المخضر، الأزرق المحمر، الأصفر وهي الألوان المستعملة في الطباعة، وهكذا يظهر التركيبان[1]:



التركيب المطـروح



التركيـب المجمـوع

ZAS12

---

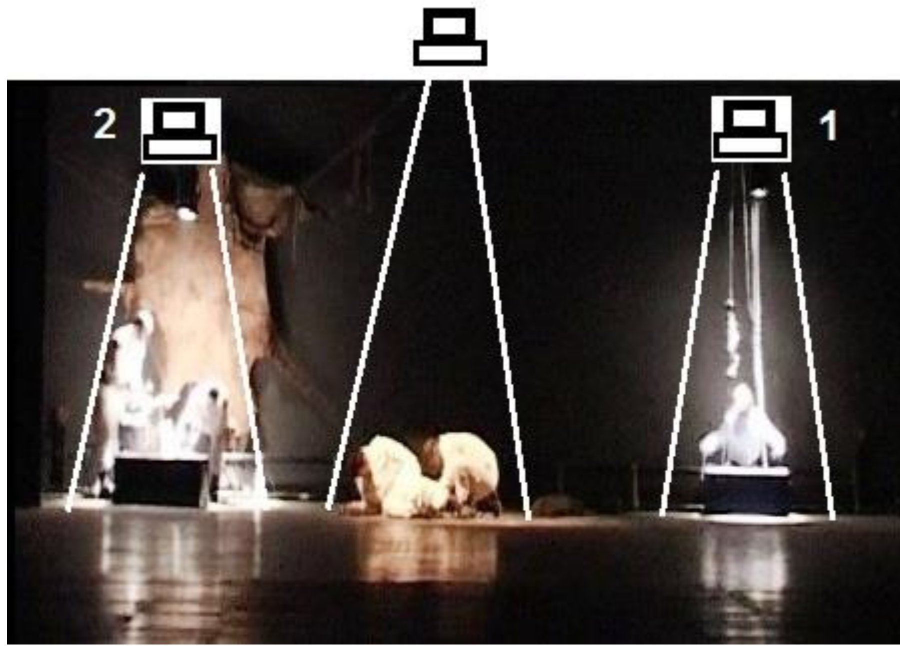
[1] Voir, Keven, dubois, Recherche-création : éclairage-vidéo Le projecteur vidéo comme source d'éclairage au théâtre, mémoire, Maîtrise en littérature et arts de la scène et de l'écran Maître ès arts (M.A.),université laval ,Québec, Canada, 2014.



ZAS13

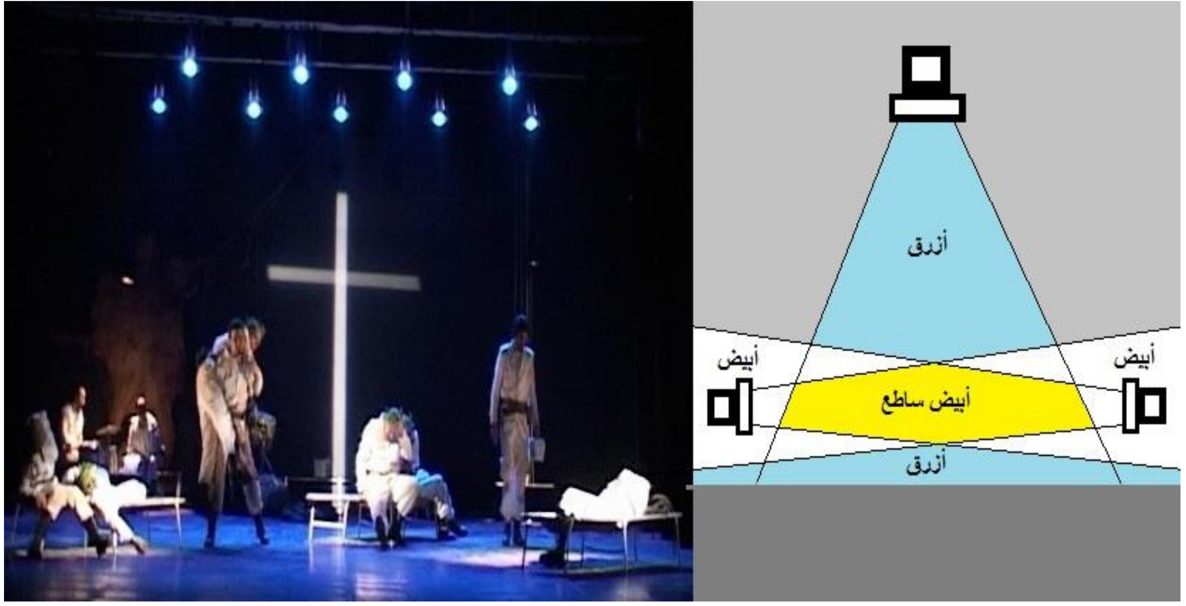
هذا الاستعمال المتعدد الألوان في إضاءة المشهد يغني الناتج المرئي ويجعله أكثر تنوعا، كما أنه يثري الجانب الدلالي للمحتوى البصري تبعا لرمزية الألوان فتكون هناك قراءات مختلفة للمشهد، هذا إضافة إلى المتعة البصرية التي يحصلها المتفرج من تداخل الأحجام الضوئية الملونة.

استعملت أيضا تقنية الإضاءة عن قرب، حيث أن مصدر الضوء أو المصباح يوضع قريبا من الموضوع المطلوب إضاءته، وذلك بدل استعمال الإضاءة البعيدة المركزة على نطاق محدود، وهذا ما يجعل نوعية الإضاءة أكثر جودة، هذه التقنية في الإضاءة تشبه إلى حد كبير "تقنية الزوم" بالكاميرا التي تستبدل بوضع الكاميرا قريبا من الموضوع مما يعطي نوعية جيدة للصورة.



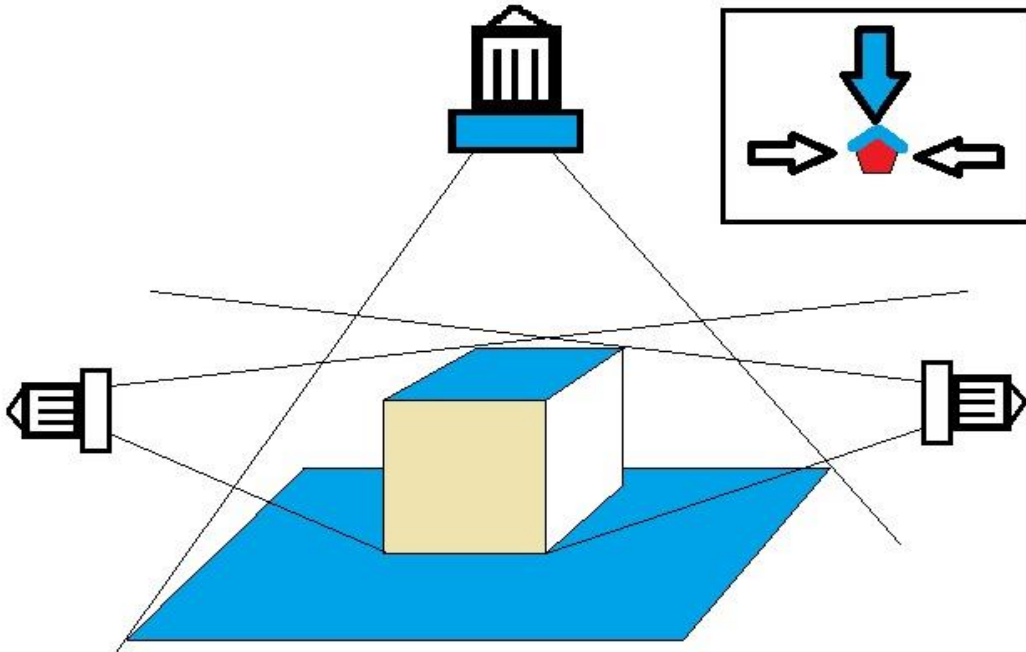
ZAS14

في مشهد آخر تم استعمال الإضاءة المتصالبة بالزاوية القائمة، هذه التقنية تتمثل في تسليط إضاءة ساطعة باتجاه أفقي من الجانبين وفي نفس الوقت تسليط إضاءة ساطعة من الأعلى بشكل عمودي وبلون مختلف، في هذا المشهد كان لون الإضاءة الأفقية أبيضا أما الأفقية فكان لونها أزرقا، تنتج هذه التقنية الأبعاد الثلاثة بألوان مختلفة و وضوحا في المرئيات، كما تختلف ألوان السطوح الأفقية عن ألوان السطوح العمودية حسب ألوان الإضاءة المسلطة من كل اتجاه، مما يظهر الأحجام أكثر وضوحا والأبعاد أكثر تمايزا.



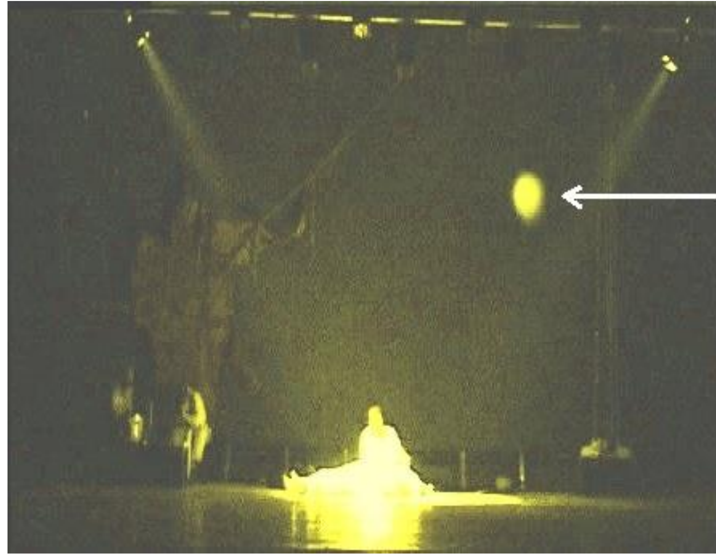
ZAS15

بما أن المكان المسرحي يعبر عن أرض أوربية مسيحية فقد ظهر الصليب كما هو مبين في الصورة السابقة، ولعل مصمم الإضاءة أراد أن يشكل هذا الصليب بهذه التقنية لإبراز الرمزية و الدلالة على البعد الاجتماعي والنفسي للناس المتواجدين بهذا المكان.



ZAS16

كما تم استعمال دائرة الضوء البيضاء لتمثيل دائرة (القمر) البدر على الخلفية المظلمة في مشهد حميمي مؤثر، حيث أن تمثيل شكل القمر ضوئيا هو أكثر جمالية من تمثيله بشكل مجسم.



استعمال
دائرة الضوء
لتشكيل
دائرة القمر

ZAS17

المبحث الخامس: بساطة تنفيذ المؤثرات في " النصف الضائع ":

تأليف و إخراج : منصوري مروان

سينوغرافيا : نكاع زروق

كوريغرافيا: لعدايسية عبد الله

أداء الرقص التعبيري : محمد لمين بن جدو

موسيقى : منالله مهدي

إضاءة : ضيف محمد رفيق

تمثيل : مروان منصوري - طارق ناصري

إنتاج: جمعية الفنانين الأحرار للمسرح (عزابة)، ولاية سكيكدة

مدة العرض : 60 دقيقة



1-5 ملخص نص مسرحية "النصف الضائع":

المسرحية هي عبارة عن قصة حياة رجل من مجتمعنا، رجل أمضى حياته في طلب العلم، كان يسعى لتحقيق حلمه في أن يصير فيلسوفا عظيما، مشهورا وغنيا، نشأ حلمه هذا كرد فعل لمعاناته في صغره، حيث أنه فقد أمه التي تركته وأبيه الفقير لتذهب مع رجل غني، كان حلمه في شكل انتقام من هذا الوضع السيئ، فانكب على الدراسة والتعلم والتهام كتب الفكر والفلسفة والأدب والتاريخ، ولكنه انتهى إلى كهل مدمن على الكحول وقد أضاع بوصلة الاتجاه في حياته، فأصبح ضائعا متسكعا وفاشلا اجتماعيا وعاطفيا.

بينما كان يتسكع ويحتسي الخمر راح يسترجع تاريخ حياته الذي لم يكن سوى خط مستمر من الرتابة المملة والأحداث الساذجة، وهو يندب حظه و يسب الظروف التي أوصلته إلى هذه الحال المزرية، وبينما هو كذلك إذ بشاب يدخل عليه ويقتحم خلوته المعتادة ويكسر صمت وحدته القاسية، لم يعرفه أولا فرفضه وأشاح بوجهه عنه، لكن الشاب كان ملحاحا وهو يعرف كل كبيرة وصغيرة عن حياة الفيلسوف الفاشل، وبعد أخذ و رد في حوار ساخن غرضه التعارف، تبين أن ذلك الشاب ما هو إلا الفيلسوف نفسه في شبابه، أي أن شباب الفيلسوف عاد في شكل شخصية مختلفة، استجابة لطلب الفيلسوف الفاشل الذي كان يردد دائما: (ليت الشباب يعود يوما ..فأخبره بما فعل المشيب).

راح الشاب يذكر الفيلسوف الكهل بيومياته الماضية وبذكرياته السالفة، وهو يلومه ويعاتبه على ما اقترفه في حقه من ظلم، ذلك أن الفيلسوف لم يعط شبابه حقه في الاستمتاع بمباهج الحياة وقد حرمه من حاجاته العاطفية، فكان منكبا على الكتب قراءة وتحليلا وحفظا بإصرار شديد على تحقيق حلم حياته، لكن الشاب أراد محاسبة ومعاقبة الكهل عن كل ما لحق به من ضرر، فراح يذكره بتلك الفتاة الجميلة التي أحبها وكلما كان يرغب في الاتصال بها كان يمنعه نصفه الآخر المتمسك بالحلم الكبير، لقد كان الفيلسوف منفصم الشخصية ومنقسما إلى اثنين، نصفه يريد العيش في حياة طبيعية، بسيطة ومسالمة كغالبية البشر، ونصفه الآخر

استحوذت عليه الهواجس البشرية الساعية إلى تحقيق العظمة والتفوق والشهرة بدافع الحقد والتمرد وطلب الانتقام.

خلق هذا التناقض الصارخ صراعا داخليا أدى إلى تشظي الشخصية الأم وانشطارها إلى شخصيتين متقابلتين، عمل الحوار على إعادة التقارب والتعارف بينهما، لكن بعد فوات الأوان و تجاوز الزمن لإمكانية المراجعة والتغيير، رغم أن النصف المتمرد اعترف أخيرا بما يجمعه مع النصف الطبيعي وهو الحب المشترك لتلك الفتاة، إلا أنه صار من المستحيل الرجوع إلى الوراء وكانت النهاية الحتمية، وهي أن شخصية الشباب سقطت ميتة وانتهت لتبقى الشخصية المتمردة بلا نصف وقد ضاع نصفها.

2-5 المؤثرات البصرية التقليدية في مسرحية "النصف الضائع":

مسرحية "النصف الضائع" من إنتاج جمعية الفنانين الأحرار لمدينة عزابة ولاية سكيكدة، نص وإخراج: منصوري مروان، سينوغرافيا : نكاع زروق.

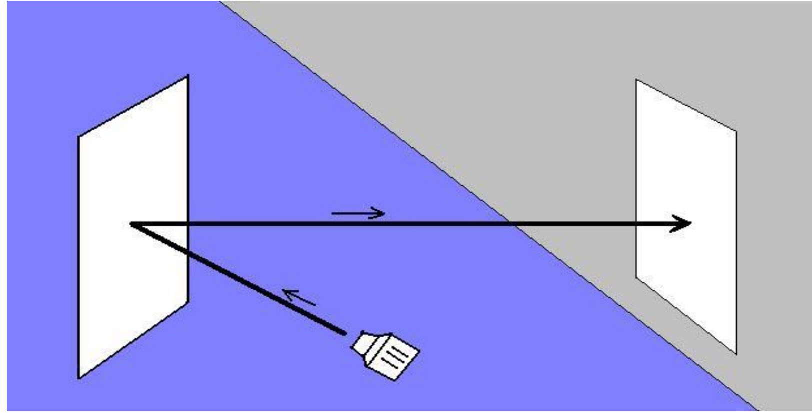
أول ما يلاحظ في هذا العرض المسرحي هو استعمال وسائل تقليدية لإظهار مؤثرات بصرية تستغل لتعزيز الفعل الدرامي، هذه المؤثرات الناتجة عن توليف بسيط جدا لأدوات متاحة وسهلة الاستعمال تغني عن تلك المؤثرات البصرية الرقمية التي تتطلب معرفة علمية في التخصص، وكذلك الاستغناء عن التقنيين واقتناء العتاد الذي يأخذ من ميزانية العرض الكثير، وبالمقابل يتم تكليف أي شخص مساعد باستعمال هذه الأدوات مع إعطاءه بعض الإرشادات التقنية من طرف مصمم السينوغرافيا أو المخرج[1].

من هذه الأدوات البسيطة تم استعمال المرآة العاكسة، حيث توضع المرآة بحجمها المناسب حسب الحاجة في خلفية قاعة المتفرجين ثم يسلط عليها ضوء قوي من مصدر إضاءة مقابل لها، فينتج عن هذا التركيب شعاع ضوئي يأخذ شكل المرآة وينعكس على السطح المقابل لها، وبهذا تتكون لدينا مساحة مضاءة بشكل جيد على الخشبة، حيث تستعمل هذه المساحة

---

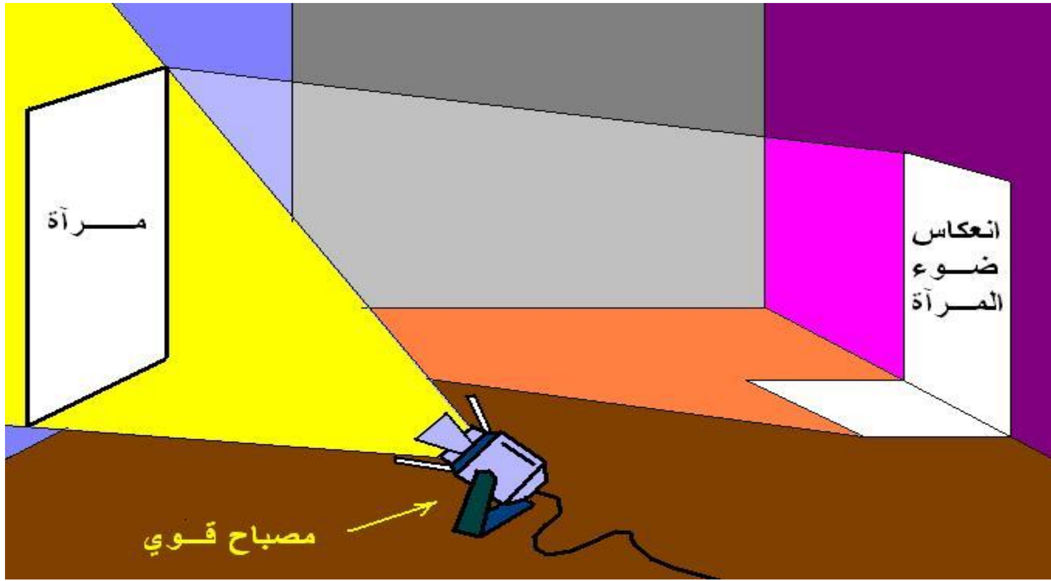
[1] مشاهدة متكررة، فاحصة و تحليلية للعرض المصور: النصف الضائع للمخرج: مروان منصوري.

لإظهار الممثل أو أي قطعة ديكور بصورة معزولة عن المحيط الموجود على الخشبة، و يجب أن تكون هناك ضرورة درامية أو مبرر فني مقنع لاستعمال هذه التقنية، لأن إخفاء الموجودات على الخشبة بواسطة إظلام المشهد وإظهار ذلك الإطار المضاء الذي يمثل جزءا محدودا من الفضاء له دلالة بصرية قوية، ولذلك يجب أن يكون سبب استعمالها قويا وملحا.



NISF01

لا تعد هذه التقنية مستحدثة بل هي قديمة واستعملت كثيرا في العروض المسرحية، وهي بمثابة المبدأ الأول في ابتكار ألة التصوير الفوتوغرافي باستعمال نفس الأسلوب حيث تم تصغير العلبة لتكون (الغرفة السوداء) لآلة التصوير، فيدخل شعاع الضوء من الخارج عبر عدسة مكثفة وعندما يصطدم بالمرآة العاكسة يرتد في الاتجاه المعاكس داخل (الغرفة السوداء) لترتسم الصورة على شريط الفيلم، ومن أجل تطبيق هذه التقنية في أماكن واسعة يجب أن يكون النطاق المستقبل للانعكاس مظلما وإلا فلن يظهر هذا الانعكاس.



NISF02

لقد كان مبرر استعمال تقنية المرآة العاكسة ضروريا وكافيا إذ أن الشخصية تواجه نفسها، وكأنها تنظر إلى نفسها على وجه المرآة، فقد ظهرت الشخصية الثانية في أول ظهور لها كأنها تخرج من الشخصية الأولى، وهذه المقابلة المتمثلة في شخصيتين منفصلتين لا تعني استقلال الشخصية الثانية عن الأولى بل هي مرتبطة بها وما الأمر إلا ازدواج صوري لنفس الشخصية، ذلك أن الفيلسوف الكهل استرجع عن غير شعور شبابه الضائع بل لقد عاد الشباب في صورة مختلفة لصاحبه في عمره الأكبر، فكان هذا الانفصام مجسدا بالصورة في شكل تقابل شخصيتين متحاورتين، وهذا أيضا ما يرمز للصراع بين الزمن الحاضر والزمن الذي مضى في نفس كل واحد منا، فإذا كان الزمن الحاضر أحسن كان هناك الصراع بين الندم على الماضي والرضا بالحاضر أما إذا كان الحاضر أسوء فيكون الصراع بين الحنين إلى الماضي والحسرة الحاضرة.

أما في هذا العرض فكانت هناك حالة ثالثة، فقد كانت الحال الحاضرة لشخصية الفيلسوف الكهل في أسوء ما تكون، فهو لم يحقق شيئا ذا قيمة في حياته وهو يعيش الخيبة

والإحباط مما جعله مدمنا على شرب الخمر، أما شخصية شبابه فقد كانت مقموعة ومكبلة حيث أنها واجهت ظروفا قاسية وأحداثا مؤلمة، فقد كان شباب الفيلسوف فقيرا ماديا مع أحلامه الكبيرة وكذلك فقده لحبيبته التي تركته لتتزوج رجلا غنيا مما تسبب في ضياعه في الحياة بين رغباته وأمانيه وبين عدم القدرة على إشباع هذه الرغبات وتحقيق هذه الأماني.

كان من الممكن استعمال صورة فوتوغرافية قديمة ليسترجع من خلالها الفيلسوف شبابه، لكن ذلك لم يكن ليحقق القوة الدرامية المطلوبة، فكان استعمال المرآة بطريقة مختلفة عن استعمالها في الواقع، حيث أن المرآة تعكس ما هو حاضر و موجود حاليا، لكن المرآة في هذا العرض المسرحي عكست الماضي أي أنها مرآة لا تعكس الصورة فقط بل تعكس الزمن أيضا.



المواجهة بين الماضي والحاضر

NISF03

إن عزل جزء من المشهد العام بحيث يظهر هذا الجزء فقط في وسط الظلام يعبر بصريا عن الحوار الداخلي في أعماق النفس، وهو ما يحدث لشخصية الفيلسوف التي تصارع نفسها، وفي نفس هذه المساحة المضاءة تظهر شخصية ثالثة تمثل الضمير، شخصية

صامتة بلباس بال مهلهل، فالضمير شعور مستمر له ذاكرة تسجل لحظات الحياة و هو مراقب دائم، لذلك كان ضمير الفيلسوف يتراوح ما بين الشعور بالذنب في حق نفسه وبين الرضا وقبول الواقع.



NISF04

في مشهد آخر تم استعمال مرآة صغيرة ليس لغرض الإضاءة بل لهدف الرؤية، فقد حملت شخصية الضمير هذه المرآة بمواجهة الجمهور و وقفت شخصية شباب الفيلسوف لترى وجهها في المرآة، في هذه الوضعية يمكن رؤية الشخصية واقفة وظهرها مقابلا للجمهور وفي نفس الوقت رؤية صورة وجه الشخصية المنعكسة على المرآة، حيث يكون الانطباع بوجود شخصيتين متقابلتين بسبب أننا لا نرى إلا وجها واحدا، وهي خدعة بصرية لها تأثيرها في الشعور بالتعدد، لكن عيب هذه الخدعة أنها تخضع لقاعدة زاوية الانعكاس فلا يرى المتفرجون هذا الأثر جميعا بل القلة منهم فقط الموجودة في مجال زاوية الرؤية، ولهذا السبب لا تستعمل هذه الطريقة كثيرا في المسرح مع أنها استعملت كثيرا في السينما.



NISF05

إن شخصية شباب الفيلسوف أرادت أن تطلع على مستقبلها لكن هذه المرآة لا تكشف الزمن الآتي، فرأت الشخصية نفسها كما هي في الحاضر فكيف حدث هذا التحول الذي انتهى إلى نقل الشخصية الشابة القوية إلى شخصية منهكة وضعيفة، فهذه المرآة لا تلعب بالزمن بل إنها تستبعده و تصف الحقيقة الراهنة.

استعمل أيضا الغبار الأبيض المخلوط بقصاصات الورق الأبيض حيث يتم تطييره من طرف الممثل لينتج سحابة بيضاء معبرة عن الثوران والغضب، و هذه طريقة تقليدية أخرى لإنتاج المؤثر البصري المرغوب فيه بسهولة وبصورة واقعية، إلا أن هذا المؤثر لا يمكن برمجته بنفس الأدوات والمواد عكس المؤثر الرقمي الذي يمكن تسجيله كصورة متحركة وتخزينه واستعماله، حيث يعطي في كل مرة نفس الانطباع لأنه مؤثر ثابت، أما المؤثر البصري التقليدي والذي هو في شكله الفيزيائي فهو يظهر في كل استعمال بصورة مغايرة لأنه متغير بطبيعته، وهذا ما يعتبر عيبا فيه لأن الممثل المسرحي إذا أخطأ في حركة إنتاج المؤثر البصري فلن تكون له فرصة ثانية لإعادة العملية، لذلك فالمؤثر البصري التقليدي صعب ومتعب في تنفيذه

بالمقارنة مع المؤثر البصري الرقمي، إلا أنه أكثر إثارة وأقرب إلى الإقناع الفني بالإضافة إلى أنه أسمى من الناحية الجمالية.



NISF06

تم استعمال قطعة معلقة بواسطة حبل متصل بالسقف قابلة للحركة عند دفعها، حيث تتحرك حسب مبدأ بندول الساعة الحائطية، هذه القطعة عبارة عن كيس كبير محشو و ملون بألوان مختلفة يشبه في شكله العام كيس التدريب في رياضة الملاكمة، وعندما يدفعه الممثل بيده يتمايل في الفضاء، فهو يرمز للزمن الذي ما هو إلا ساعات وأيام و شهور وسنين، وبهذه الوحدات الزمنية يقاس عمر الإنسان، حيث أن الصراع في مسرحية "النصف الضائع" هو صراع بين زمنين، زمن الشباب و زمن الكهولة، وكما أن هذا الكيس يتباطأ في حركته شيئا فشيئا حتى يسكن لأنه فقد بالتدريج الزمني القوة الدافعة، فكذلك الإنسان يعيش في قوة وحركة ثم يتثاقل رويدا رويدا حتى يموت فيفنى.



NISF07

المبحث السادس: المسرح الفقير يتجلى في "ليلة إعدام":

مسرحية "ليلة إعدام" من تأليف و إخراج سفيان عطية ومن إنتاج وزارة الثقافة بدعم من صندوق تطوير الفنون وترقيتها وتنفيذ تعاونية "كانفا" المسرحية.

1-6 ملخص المسرحية:

" الاقتراب من النهاية شيء مريع و مخيف، الموت قدر و قضاء و محنة يمر بها الإنسان مهما عمّر و مهما كانت منزلته الدنيوية و الروحية، و حينما تدرك النهاية المرء، لا تبقى له الخيارات فكل الأوراق حينها قد لعبت و كل السبل التي سلكها تصبح بلى عودة، في تلك اللحظات الأخيرة قد تمر بآخر تجربة دنيوية بحياتك باستثناء الموت، ماذا لو أنك تفاجأت لآخر مرة ؟ ماذا لو أنك اكتشفت بأن حياتك كان من الممكن أن تتخذ شكلا آخر لولا الحقائق التي ستكون آخر ما تسمع ؟ ماذا لو فرض عليك أن تنتفض و تقاوم و تحاول التغيير و أنت تعلم بأن الموت قريب جدا منك ؟ ماذا لو اختلط الحابل بالنابل لحظة موتك ؟، الموت يقهر كل شيء في هذه الدنيا، كل شيء، حتى أغلا الأشياء التي نملكها تصبح حينها بلا فائدة."[1].

تتلخص أحداث هذه المسرحية في وجود سجين داخل زنزانة ليلا وهو ينتظر تنفيذ حكم الإعدام فيه صباحا، ذلك لأنه محكوم عليه بالإعدام عقابا له على قتل شخص، يوجد برفقته داخل الزنزانة السجان فيدور بينهما الحوار، حيث كان السجين ينادي ويستغيث بالمعتصم كما حدث مع تلك المرأة المظلومة التي استغاثت بالمعتصم من سجن روماني طالبة الخلاص، رغم أنه يؤكد بأن قتله ذلك الشخص كان خطأ عن غير تعمد.

يبرز الشعور التضامني من طرف السجان تجاه السجين ويظهر التعاطف شيئا فشيئا من خلال الحوار، إلى درجة أن السجان ينادي السجين بكلمة " ولدي" التي استحسنها السجين، لكن المفاجأة حدثت حين عرف السجين أن السجان كان له ولد وحيد ضاع منه في

[1] سفيان، عطية، ملخص مسرحية "ليلة إعدام"، النص المسرحي، ص1 .

محطة القطار في سن الرابعة، وهذا بالضبط ما حدث للسجين الذي تربى شريدا وحيدا وكبر، ولما أحب فتاة و طلبها للزواج اختطفت منه واغتصبت ليلة الزفاف، لكنه لما اعتزم الانتقام من غريمه وعدوه أخطأ فقتل شخصا بريئا، وفي هذه الأثناء يتواجد الأب (السجان) إلى جانب الابن (السجين)، إنها لحظات صعبة و مشحونة بالعواطف الممزوجة بشعور الندم والحسرة، لكن حكم الإعدام المبرمج لن يمهل الأب وابنه لاسترجاع أو استدراك أي شيء.

2-6 السينوغرافيا الفقيرة في مسرحية "ليلة إعدام":

لم يكن هناك تواجد لعناصر مادية ثقيلة تحيل على المكان الذي تدور فيه الأحداث، وقد اكتفى المصمم السينوغرافي بأشياء بسيطة تدل على أن المكان يتمثل في السجن، وقد تكون طبيعة المكان هي التي فرضت على المصمم أن يختزل الموجودات المادية على الخشبة إلى أدنى حد ممكن، ذلك أن السجن يعني الخلو والفراغ والمساحة المحدودة، وكذلك العدد المحدود لشخصيات هذه المسرحية، فحتى لا يقتصر الحوار على الشخصيتين الوحيدتين (السجان والسجين) أضاف المخرج شخصيتين مساعدتين تتمثلان في شخصية المغني وشخصية العازف على الغيثار، إذ أن النص المسرحي لم يتضمن كلمات الأغاني التي كانت بمثابة الفواصل الدرامية في المسرحية، وقد اقتصر النص على الحوار بين الشخصيتين الرئيسيتين، مما يعني أن المخرج قد ضاعف عدد الشخصيات وملأ الفراغات بالمحتوى الموسيقي، وهذا يفسره كون المخرج هو نفسه كاتب النص فكانت له الحرية الكاملة للإضافة والتعديل والتحوير.

تجلى المسرح الفقير في معظم عناصر هذه المسرحية، فكان النص قصيرا نسبيا وكان عدد الشخصيات محدودا وحتى مدة العرض لم تتجاوز نصف الساعة، وكانت تقنيات الإضاءة بسيطة حيث انبعث شعاع المصباح الرئيسي من النافذة الوحيدة للزنزانة، أما الأزياء المسرحية فخضعت للبعد الاجتماعي للشخصيتين الرئيسيتين (السجان والسجين)، فكانت أزياء بلون واحد وخالية من أي تزيين مع غياب أي إكسسوار، أما الشخصيتين المساعدتين فكان لباسهما عاديا (لباس الشارع)، لكن الحوار كان قويا ومكثفا وهو ما يناسب الموقف.

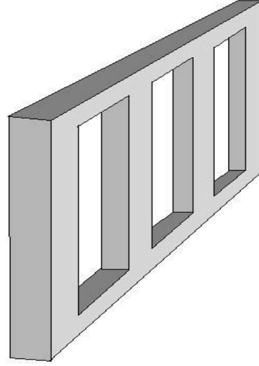
كانت الخشبة في مسرحية "ليلة إعدام" شبه فارغة من العناصر المادية، فكل ما كان يتواجد هو الممثلون الأربعة و خمسة مقاعد خشبية صغيرة، حيث تم تحديد الفضاء بخيوط بيضاء تمتد من نافذة الزنزانة إلى أرضيتها، وذلك للإيهام البصري بوجود أشعة النور المتسللة من خلال شباك النافذة، هذه البساطة هي التي دعى إليها جروتوفسكي حيث يقول: " بعدم بعث الأشكال الغامضة في العملية الإبداعية باحثا عن منهج يهدف إلى تحرير الممثل و إنجاز عمله بكل سهولة وعدم التكلف الذي بكون بدون فائدة بل في أحيان أخرى يزيد من ملل المتلقي ... إن الممثل باستخدامه البسيط لمختلف إيماءاته وإشاراته يستطيع أن يحول الأرض إلى بحر كما يستطيع أن يقوم بتحويل طاولة إلى مكان الاعتراف في كنيسة"[1].

Lila01

في أعلى خلفية المشهد يظهر شباك النافذة الذي يرمز لمحدودية المكان ويجعله مؤطرا بخطوط وهمية لتحديد مساحة الزنزانة أي الإطار المخصص للسجين، بينما تبقى

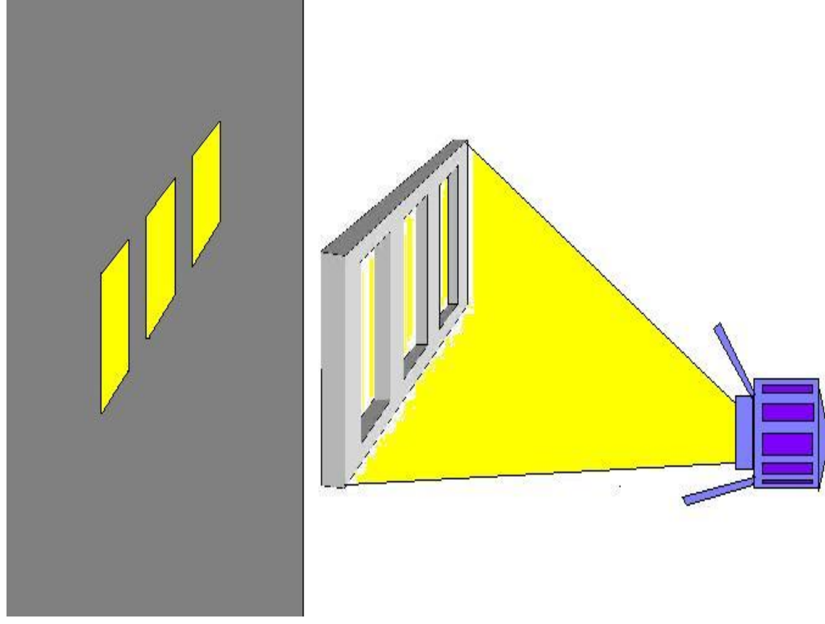
[1] محمد، بوزيدي، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران1، 2014.

المساحات الأخرى من الخشبة وكأنها تمثل المكان الذي هو خارج الزنزانة مع عدم وجود حواجز أو فواصل مادية بين هذه المساحات.



Lila02

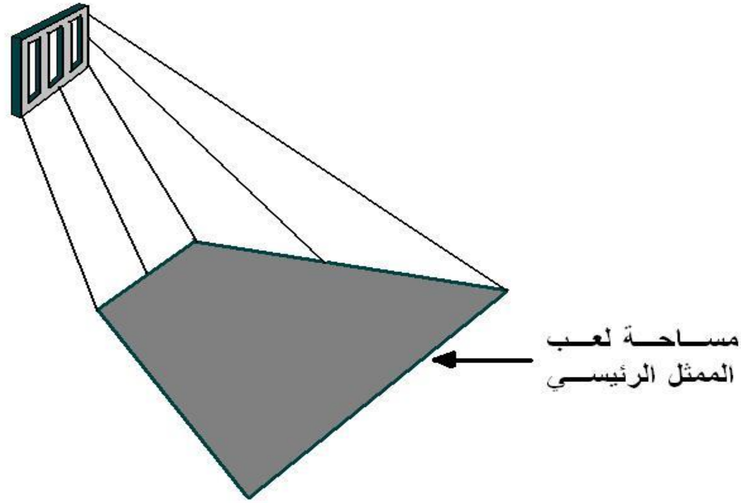
يرمز شكل هذا الشباك الذي يبدو معدنيا مع أنه مصنوع من الخشب المطلي إلى أجواء السجن، فهو عبارة عن إطار مستطيل متشكل أربعة قضبان عمودية متصلة ببعضها من الأعلى ومن الأسفل بعارضتين أفقيتين، هذا التشكيل يتيح ثلاث فتحات عمودية يدخل منها الضوء المسلط من الاتجاه المعاكس، أي أنه تم تسليط الضوء من الداخل نحو الخارج وهو ما يجعل تلك الفتحات الثلاثة للشباك ترتسم على الجانب المقابل.



Lila03

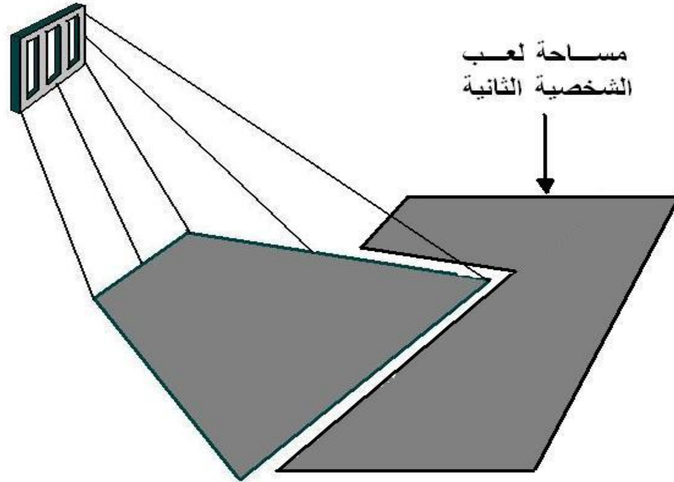
ومن هذا الشباك تم إرسال خيوط بيضاء و وصلها بالأرضية المحددة لمساحة لعب شخصية السجين، وهذا يجعل المتفرج يتصور وجود جدران لهذه الزنزانة بينما تفصل تلك الخيوط بين مكان تواجد السجين ومكان تواجد السجان وهما في حوار مستمر، بحيث يكون هناك حاجز وهمي بين الشخصيتين المتقابلتين.

لقد كان هذا الديكور مع بساطته وقلة عناصره المادية دليلا على ذكاء المصمم و سعة خياله، لأنه استطاع أن يقنعنا بطبيعة المكان المغلق باستعمال أسلوب بصري مميز، رغم أن هذا الأسلوب يذهب إلى التجريد فقد ناسب محتوى العرض الذي لم يتعدى حدود الحوار اللغوي بين الشخصيتين، في حين أن القصة التي تم سردها بواسطة الحوار هي قصة تقترب من الواقع وقد تكون حدثت فعلا.



Lila05

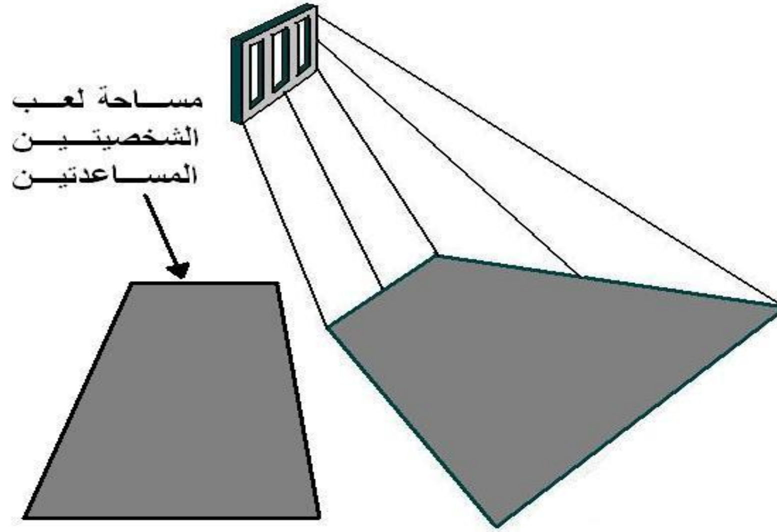
الملفت من الناحية السينوغرافية فيما يتعلق بالمساحات هو وجود مساحات منفصلة ومستقلة عن بعضها، فبالإضافة إلى مساحة لعب الممثل الرئيسي(السجين) توجد مساحة ثانية للممثل الرئيسي الثاني (السجان).



Lila06

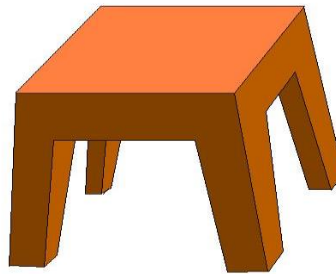
كما تم تخصيص مساحة ثالثة مجاورة للثنائي المغني و العازف الموسيقي، لكن يبدو أن هاتين الشخصيتين تمثلان عرضا موازيا ومتزامنا، يكمل الفعل الدرامي بواسطة تلك الفواصل الغنائية، بينما لا توجد علاقة مباشرة بين الشخصيتين الرئيسيتين و هاتين الشخصيتين،

إلا ما يمكن اعتباره نوعا من الترميز المتمثل في التناظر، فشخصية السجين تناظرها شخصية المغني وشخصية السجان تناظرها شخصية العازف، حيث لا يمكن للمغني التخلص من العازف كما لا يمكن للسجين التخلص من السجان.



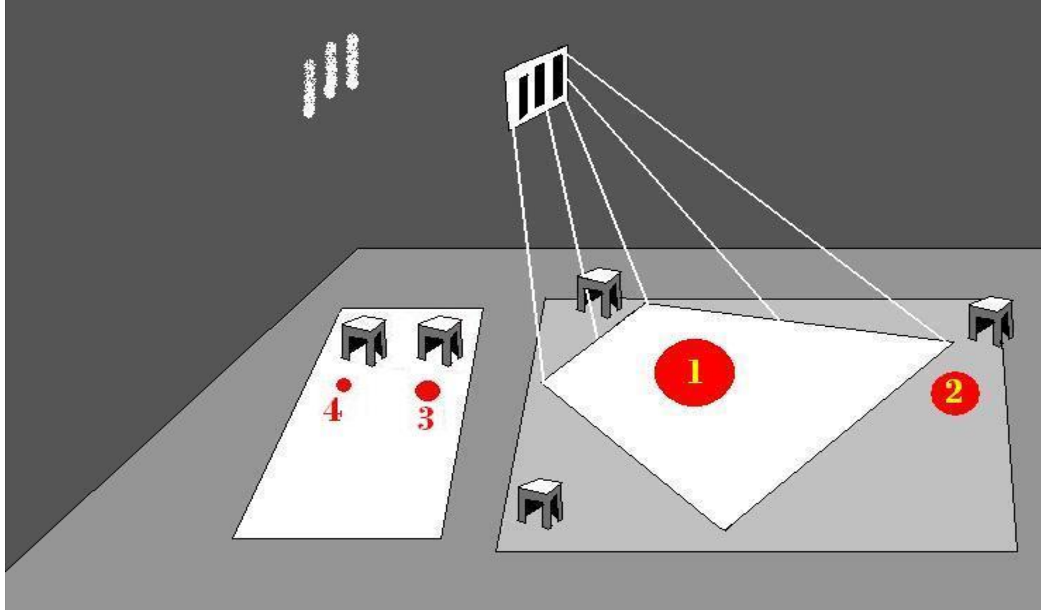
Lila07

أما القطعة المادية ذات الصلة بالأرضية فهي قطعة المقعد الخشبي الصغير، حيث أن هذه القطعة ليس لها ارتباط مكاني بزنزانة السجين المحكوم عليه بالإعدام، بل هي متواجدة خارج هذا النطاق، حيث وضعت هذه المقاعد في نقاط مختلفة كأنها علامات فوق خارطة، فالمقعد تتمثل رمزيته في القعود والاستقرار في المكان كما هي الحال في السجن.



Lila08

هناك مقعد خاص للعازف الموسيقي وآخر بجانبه خاص بالمغني، أما المقاعد الثلاثة الأخرى فقد وزعت حول مساحة لعب الممثل الرئيسي أي خارج نطاق الزنزانة، استعمل السجان المقعد الموجود في الجهة اليمنى كما استعمل المغني المقعد الموجود في الأعلى يسارا.



Lila09

ظهرت آلة الغيثارة مع العازف، وفي أحد المشاهد استعملها المغني كآلة إيقاع حيث ضرب عليها فأصدرت صوتا يشبه صوت الطبلة، وهذا ما يفسر استعمال الحد الأدنى من الأدوات والوسائل والآلات من أجل الاقتصاد التام في الجانب المادي المرتبط بالجانب المالي.

إن الاختزال المادي في العمل المسرحي وتجنب الاكتظاظ داخل الفضاء السينوغرافي ليس دائما عاملا سلبيا، بل يكون ذلك ضرورة في بعض العروض التي تركز على الفكرة والحوار اللفظي، وهو ما يخفف أيضا من ميزانية إنتاج العرض كما أنه يساعد في نقل العرض من مكان إلى آخر بسهولة وبأقل تكلفة.

الفصل الثالث: جماليات السينوغرافيا في مسرحية "نــون"

______***______

المبحث الأول :

مـسرحيــة "نــــون".

المبحث الثاني :

التقـنية و الدلالـة في سينوغرافيا مسرحية "نون"

المبحث الثالث:

التنوع السينوغرافي في مسرحية "نون".

الفصل الثالث: جماليات السينوغرافيا في مسرحية "نــون".

المبحث الأول : مسرحية "نـون":



1-1 ملخص أحداث المسرحية:

يندرج نص مسرحية "نون" ضمن التجربة المعاصرة في الكتابة المسرحية، حيث تتميز هذه التجربة بتقنيات جديدة في الكتابة تجعل النص متماسكا، ساطعا وغامضا في آن واحد، وذلك ما تفرضه خاصية العمق، إذ يغوص النص في أعماق الموضوع ولا يكتفي بمعالجته سطحيا، ويضيف البعد الفكري امتدادا واسعا لتناول القضايا الإنسانية، وهذا الشكل الكتابي الحديث يتماشى مع تطور الدراما في جانبها الإخراجي والسينوغرافي، فالجماليات الفنية لا تظهر بالتناول المباشر والسطحي، بل هي مثل اللآلئ توجد في الأعماق، وتتطلب نوعا من المغامرة أحيانا وأحيانا أخرى يجب المقامرة، فالتجريب في الكتابة الدرامية هو أولا وأخيرا محاولة للاقتراب من مركز الموضوع أو لب الفكرة، وهو أيضا محاولة للابتعاد عن الابتذال والطرح المبسط والرؤية الساذجة، وهو ما يفسر الحاجة إلى ابتداع الغموض الفني المنتج للجماليات، والذي يبرره تطور وعي الجمهور وارتقاء مستواه الثقافي.

تبدوا شخصيات المسرحية من أول نظرة كأنها منفصلة عن الواقع، غريبة، معذبة ومجنونة، لكنها تتكشف وتعري نفسها شيئا فشيئا خلال فقرات النص فيظهر تشبثها الشديد بالواقع المرير، فهي لا تنفك عنه رغم أنها ترفضه وتتحداه، إنها تحكي بشكل أكثر رمزية مأساة العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر، وما تركته من أثر أليم في نفوس الجزائريين رجالا و نساء، فالشخصيات تحكي الألم والمعاناة وتريد أن تجد مبررات مقنعة لما حدث، إلى حد أنها تتمرد على المؤلف وتساءله وتتحاور معه، وهي موجودة في مكان ما بلا زمن يشبه السجن أو كأنها حال بعد الموت، انتظرت الكاتب الذي أبدعها كي يخلصها من عذاباتها، فهو الذي سطر وكتب مصير كل شخصية، لكنه بعدما مات والتحق بشخصياته لم يستطع الكتابة لتغيير مسارات حيواتهم، إنهم موجودون جميعا في النقطة "نون" حيث يتوقف الزمن أو نقطة ما وراء البياض.

2-1 التعريف بالمؤلف:

" ولد أحميدة عياشي سنة 1958بمكدرة بالقرب من مدينة سيدي بلعباس بالغرب الجزائري، درس العلوم السياسية، وخاض تجربة طويلة في المسرح إلى جانب كاتب ياسين، فترجم بعضا من مسرحياته إلى اللغة العربية، اشتغل في الصحافة منذ عام 1988"[1].

خاض تجربة رائدة في الكتابة المسرحية " تجربة ما يعبر عنه احميدة بمسرح القنوط، المتقاطع مع تيارات مسرحية مختلفة، كمسرح القسوة والمسرح الفقير، مسرح بمشهد المأساة ويباشر التصعيد للألم المتواري في دهاليز الباطن المتواري في الظلام والصمت، مسرح يتقاطع ويقطع، يتقاطع مع المتراكم ويقطع مع التنميط، مسرح احتجاجي يقتحم ويستفز ليورط المتلقي في تفاصيل العرض، لكنه في ذات الوقت مسرح المساءلة الأنتولوجية، مساءلة الذات وتعريتها بحفر في طبقات دهاليزها، فتفكيكها شظايا بنص متشظي لا يتقولب خطيا، نص مركب بشظايا تبحث عن التئام، تركيبا هو ذاته تركيب الذات، محور وتيمة العمل، مسرح منخرط في تفاصيل الواقع، انخراطا جماليا ومؤسسا رؤيويا، مسرح تقاطعات تعبيرية مختلفة، سيرة ذاتية وتداعيات وشذرات ومونولوجات وحوارات.."[2].

وقد ربطته علاقة وطيدة بمؤلف "نجمة"، وكان أن بدأت "علاقة حميدة العياشي بكاتب ياسين بمدينة سيدي بلعباس حينما كان احميدة طالبا بالثانوية نهاية السبعينيات، لكنها استمرت بعد ذلك لما يقرب العشر سنوات إلى غاية وفاة كاتب عام 1989، انتقل كاتب من بلعباس إلى بن عكنون بالعاصمة و هناك تواصل مع احميدة الذي كان يدرس بكلية الإعلام"[3]، هذا التعايش بين الرجلين أثمر أعمالا مسرحية كتبها احميدة العياشي فيما بعد فكانت متميزة وتحمل سمات كاتبها الذي يريد أن يكسر الأنماط المألوفة في الكتابة المسرحية.

---

[1] احميدة عياشي، تقديم منشور بموقع دبوان العرب على الرابط:
http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=1868، تاريخ النشر: 17-02-2005، تاريخ التصفح: 12-08-2016.

[2] محمد، بن زيان، في التجربة المسرحية لـ "احميدة عياشي" تصعيد الألم والقنوط، مقالة منشورة بالموقع:
http://www.djazairess.com/djazairnews/37560، تاريخ النشر:14-04-2012 ، تاريخ التصفح: 04-08-2016.

[3] نبي العصيان، عشر سنوات رفقة كاتب ياسين، مقالة منشورة بالموقع: https://qaraeto.wordpress.com/tag/احميدة عايشي/
.

يتساءل احميدة : "في العام 1993 كان مر على رحيل كاتب ياسين حوالي الثلاث سنوات، ولم تكن الجزائر حينها سوى كابوس كبير مرعب و مدمر... ترى لو عاش كاتب ياسين صاحب النبوءات المدهشة ماذا الذي كان سيكون عليه موقفه؟ "[1]، هذا التساؤل يؤكد النظرة الاستشرافية والاهتمام بالمستقبل لدى هذا الكاتب خصوصا أثناء تلك الأعوام المظلمة، حيث كان الجميع يعيش الحاضر الدموي وتملأه الحيرة والقلق من الآتي.

مع بداية الألفية الثالثة أسس وأنشأ الصحيفة الإخبارية اليومية "الجزائر نيوز" التي صارت بعد سنوات قليلة عن ظهورها من أهم اليوميات الجزائرية، وذلك بفضل الجهود المستمرة والنظرة الحداثية للوظيفة الإعلامية حيث تميزت هذه الصحيفة بالإخراج الصحفي الجميل والمحتوى الصحفي المحترم.

3-1 النص المسرحي "نـــون":

1-3-1 مقابلة مع كاتب النص:

الأسئلة:

1- ما هي الفكرة الأساسية التي بني عليها النص المسرحي "نون" ؟

2- لاحظنا أن النص - من حيث اللغة - يؤسس لنوع كتابي جديد في المسرح، هل كان اعتماد هذا الشكل الكتابي مقصودا أم هو ما فرضته طبيعة الموضوع ؟

3- لمسنا أن الشخصيات في النص المسرحي "نون" هي شخصيات معذبة مستلبة و مجنونة، لكنها تظهر في الأخير جد واقعية و أكثر عقلانية في تمردها ... هل كان اختيار هذه الشخصيات مستنبطا من الواقع - العشرية السوداء- ؟

[1] نفس المرجع السابق.

4- هل أنتم مع مسعى التجديد في الكتابة المسرحية - المسرح الجزائري-؟ .. من حيث مستوى اللغة المستعملة والعمق في الطرح الفكري والفلسفي ؟

5- الآن .. باعتبار الحاصل من تطور في التقنيات الإخراجية وتوفر الوسائل التقنية والإطارات المؤهلة - في الجزائر- ... هل ترون أن أي نص مسرحي يمكن تجسيده على الخشبة وإخراجه ؟

الأجوبة :

(**الجواب الأول:** تعود الفكرة الأساسية التي بني عليها نون إلى نص سردي، صدر في جريدة الخبر ثم في كتيب حمل عنوان "نون" كتبته في بداية المنتصف الأول من التسعينيات في ظل الورشة النصية التي بدأتها بنص هابيل وهابيل ثم واصلتها بنص ثاني تمثل في رواية "متاهات، ليل الفتنة"، وكما هو ظاهر له علاقة خاصة باللحظة التراجيدية التي لم نعشها كمتخيل جمالي ورمزي بل عشناها كلحظة متداخلة وحية وفي غاية الصدمة والرعب والبشاعة والتمزق، عشناها كتراجيدية فردية وفي الوقت ذاته جماعية لكن الخوف وغياب النظرة الذاتية النقدية المستقلة أو ذات المسافة حالت دون استيعابنا للظروف الحقيقية بكل تعقيداتها المنتجة للتراجيديا فاقتربنا منها بشكل خاطئ ومزيف باختلاق الحرب غير الحقيقية، بدل تأمل ظروف وتداعيات الحرب التي كنا نحياها في لحظتها الحقيقية بعيدة عن الوهم الذي هرعنا إلى تملكه حتى نشعر بوهم اللاحرب التي كانت تجردنا من قدرتنا على النظر إلى أنفسنا وخطايانا الأصلية، وكان لجوئي إلى شخصية حمالة لكل ما هو غامض وفي الوقت نفسه لكل ما هو شفاف يستعصى الاقتراب منه، تمثلت في شخصية "نون" المكونة من حرف مكرر وهو ن ويتوسطها الواو، لتتشكل حركة هي حركة ذهاب وإياب تمكن من قراءة الشخصية بشكل من ألف إلى باء ومن باء إلى ألف لأن تبقى هي،هي، وهذا ما يعكس في الحقيقة كيف تحول التاريخ في حياتنا إلى هذا المجهول والمنسي الذي نعيد بجهلنا لروحه في غياب النظر النقدي وانعدام المسافة في تأمل الذات والموضوع إلى إعادة إنتاج اللحظة الصفرية، والتي كلما تكررت اقتربنا من النقطة التي

تجعل منا خارج الحضارة التي أنتجناها وأعداء لها وخارج الحضارة التي أصررنا على معاداتها باعتبار أنفسنا ضحيتها الأبدية في أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل، إن نون يجمع في مأساويته وحدوده بين عذابية سيزيف وعزمية دون كيشوت على الذهاب إلى الأقصى حيث تتعرى اللحظة كاشفة ضعفها وقوتها اللذين لا يمكن فصلهما عن بعضهما البعض، ومن هنا عندما سنحت لي الفرصة بالعودة إلى نون عندما عرض علي من قبل مسرح سيدي بلعباس القيام باقتباس روايتي الأولى "ذاكرة الجنون والانتحار" في ظل شعار المهرجان الوطني للمسرح المقترح من قبل وزارة الثقافة، انطلقت من هذا الشتات لأشتغل على نص جديد انطلاقا من فكرة ظلت تسكنني كهم في الكتابة وهو كيف نغير ونحن نتراوح في الأمكنة الحارقة والأزمنة الغريبة التي هي أقرب إلى الرحلة إلى الجحيم بحثا عن تحقيق الخلاص من خلال النزول إلى قاعه، وهنا أجدني ليس فقط ككاتب بل أيضا كقارئ يعيد قراءاته الشبابية عبر الكتابة مجددا، مستلهما أجواء رسالة الغفران وجحيم دانتي الذي لم يعد مجرد متعة أدبية خيالية بل أصبح على الأرض من خلال ما عشناه في فترة التسعينيات، بحيث كل مواصفات الجحيم كانت تحاصرنا كلعنة، كحقيقة وكمصير قادم من ظلمات الماضي والمستقبل معا، عندما يغيب العقل ويضرب بالحدس عرض الحائط أمام سيادة ثقافة وسلطة الاحتقار، كل هذه المناخات والسياقات المتولدة من الخيالات والحقائق الداكنة والدامية هي التي وفرت لي فرصة اختلاق شخصية نون وفكرة المسرحية التي كتبتها عشر سنوات بعد كتابتي لمتاهات.

الجواب الثاني: في رأيي لم تأخذ اللغة في التجربة المسرحية الجزائرية حقها في التأمل، وظلت في غالب الأوقات... بالإيديولوجيا، وبالتالي كان توظيفها في العمل المسرحي وفي النقاشات المتعلقة بالعمل المسرحي ذات طابع انتهازي، ذرائعي منحط، وتبريري لما هو إيديولوجي سياسي مبتذل، وميزت الممارسة المسرحية تلك الانقسامية العقيمة بين ما تسمى اللغة الدارجة والفصحى، بدأ ذلك في تجارب بشطارزي، التوري، القسنطيني، ومصطفى كاتب ليستمر ذلك بعد الاستقلال مع ياسين ومسرح الهواة وعلولة وبن عيسى من جهة، وما تسمى بالمدرسة اللغوية

الكلاسيكية من جهة ثانية ومثلها الراحل فضلاء وما يمكن تسميته بمسرح الإذاعة، ليتجدد ذلك مع الجيل الجديد منذ 2008 بمناسبة تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية في ظل مشهد جديد دفعت به الميديا العربية الجديدة إلى المقدمة، من خلال سيادة الدراما السورية التي جعل منها المال الخليجي المرجعية الأساسية في ظل العوربة البعد النسبي للعولمة المحلية، وكان في نظري هو الخروج من هذه الثنائية، عربية أم دارجة والعمل على تخريب هذه النظرة من داخليهما معا وذلك باللجوء إلى لغة عرض مستقلة قوامها حساسيتها الجمالية الداخلية التي تجعل من اللغة المرئية لسانها الجمالي والتواصلي، ومن هنا كانت نون حفرا في هذه المحاولة المكملة لهابيل وهابيل، حيث تتحرر لغة النص من القوالب غير المسرحية ومن اللغات الأخرى وتجعل من الهجانة قوة لغوية وجدانية غير منفصلة عن اللحظة المسرحية المرئية والمعاشة، تتحول اللغة إلى فاعل بدل مفعول به، إلى إشارة متحركة، إلى نوتة صانعة للعرض في ظل شراكة .. اللغة العرضية داخل العمل المسرحي من السينوغراف، الكوريغراف إلى المشرف على تصميم العرض"المخرج"، لم أقدم نص جاهزا للعرض بل كنت أحفر النص بصورة جزئية متنامية في حواري وتعاطي المنتظم مع الصناع الآخرين للعرض، كنت أرهف النظر إلى الكوريغراف والتقط من حركة إدارته لجسد الممثل لغتي المكونة لما تسميه نصا، وهذا ما أتاح لي الاقتراب عبر لغة ضمنية إلى المناطق المحظورة في بقعة العرض المسرحي، مثل علاقة الامتلاك المرضي السلطوي للجسد "بلة والجلاد" مثلا، الجنس كمنطقة للصراع على تملك الجسد، المثلية كشكل من أشكال ممارسة القهر والإذعان..الخ، كان ذلك هو الفتح الأولي على طريق إقامة النص داخل العرض، وهذه الدوائر التي كتبت بطريقة مرئية مرت دون أن يلتفت إليها النقد الصحفي أو ما يسمى بالأكاديمي، كانت مغامرة اللغة في حد ذاتها مغامرة لشكل آخر من الممارسة النصية حيث يتلاشى المؤلف كدكتاتور ليلتحم ضمن العملية الغنية للفريق في صناعة العرض متعدد الكتابة على صعيد ما أسميه بمستويات حفر النص.

الجواب الثالث: لم تكن التسعينيات إلا مسرحا حقيقيا لأن يتحول الجنون والعبث التراجيدي على ركحه إلى اللاعبين الفعليين في حضرة المتفرج المذعور والمستهدف مباشرة، حتى وإن رغب أن يكون كمتفرج خارج اللعبة الدامية، ولقد عشت هذه اللعبة مثلي مثل آخرين من زمن

التسعينيات برغم إرادتنا، كنت صحفيا وفي الوقت نفسه مبدعا ومثقفا رفض الصمت والانحياز لأحد الطرفين المتصارعين على حيازة السلطة والقوة، كان انحيازي إلى الحقيقة التي تتجاوز المصلحة وبالتالي تجعل من الأخلاقية واستقامة الضمير المرجع والبوصلة، وذلك ما جعلني أتعاطى مع كتاباتي الإبداعية (متاهات ليل الفتنة) وأيضا (هابيل وهابيل، ونون)، انطلاقا ومن واقع التراجيديا التي تجمع بين نزعتي الصراع بين الجنون، جنون السلطة والقتل، وجنون ادعاء وامتلاك الحقيقة، وجنون الحق في إعطاء وانتزاع الحياة عند جماعات السلفية المسلحة وعند السلطة، التي تحولت قواتها الأمنية والعسكرية إلى جماعات وميليشيات مسلحة على حساب منطق الدولة ودولة الحق والقانون، وهذا ما جعل من شخصيات نون تعبير مكثف عن عوالم التراجيدية تجمع من حيث الصراع بين المعاناة والرفض، شخصيات معذبة، جريحة، مصابة في صميمها لكنها تتكئ على وعيها بعذاباتها وشقائها الوجودي وزمنها وحدود طاقاتها في تغيير القدر المفروض عليها، وتشكيل قدر جديد هو قدرها الذي يتحول من الاستسلام والانتظار الشبيه بانتظار المهدي إلى تمرد عبر امتلاك لجسدها وجسد زمنها الجديد وأفعالها التي تتطلب وعي الواقع وحضور العقل في حرب أهلية لا عقل لها.

الجواب الرابع: كل محاولاتي يمكن تصنيفها ضمن مشروع التجديد في الكتابة الروائية والمسرحية معا، والكتابة عندي لا يمكن فصلها عن انشغالاتي الفلسفية في تأمل الحياة والموت،الأنا والآخر، الذات كذات وفي علاقتها مع ذاتها، مع ماضيها، حاضرها، ومصيرها تجاه المجاهيل التي تقض مضجعها وتثير فيها المخاوف والقلق والشكوك والحيرة والبحث عن لحظة الهدوء المستحيلة، والكتابة ليست عبارة عن مضمون منفصل بل هي شكل لصيقة روحه بالمضمون، ومضمون لا معنى لهويته دون الشكل الذي يمنحه معناه الحقيقي، ومن هنا تكون الكتابة الجديدة بالنسبة إلي هي مبرر النوع المستعمل(المسرح مثلا)، فالكتابة ليست عنصرا منفصلا عن كينونة العمل بل هي جزء أساس من روحه وخصوبته ومن لعبته، التجديد في الكتابة هو ولادة متجددة للمسرح ذاته فبدون الهوس الخلاق بتجديد الكتابة يفقد المسرح ألقه وراهنيته مصدر، خلوده وتجذره في بنية المخيال الجمعي.

نون، هي تشريح لحالة العجز، عجز الخيال الذي تمثل رمزيته النخبة، وأساسا النخبة المبدعة من كتاب وفنانين ومثقفين، النخبة التي تفشل في تجاوز أفكارها ومرجعياتها وما تلقنته وتحصلت عليه في تكوينها، ثم فشلت في توظيف إرثها في تغيير الواقع وفي جعل الحياة لحظات تطاق، وتصبح في نهاية المطاف بهيئة أفكار تأبى قراءة واقعها الجديد بنظرة جديدة حيث تتحول إلى قوة مضادة للتقدم، وقوة رجعية، حبيسة أوهامها وأطيافها وأشباحها مما سيؤدب بها ذلك الخوف والجمود إلى مواجهة مع أفكار جديدة ووقائع تنبع بقوة الأشياء من أضدادها، أي من بطن الأشياء العتيقة عبر حركة جدلية مولدة لفاعلين جدد، وزمن جديد، يحدث رغما عن القوى المتشبثة بزمن اللاتاريخ، وهذا ما سيواجهه الإنسان الذي سيتنكر للحظة ولادة الجديد التاريخي، فالأفكار الجديدة ستلاحقنا كاللعنات إذا ما تمادينا في تجاهلها والتنكر لها، ذلك ما حدث مع مصالي لما رفض الإنصات للزمن الجديد لثورة جيل نوفمبر،وحدث مع بليخانوف عندما عادى ثورة أكتوبر 1917.

الجواب الأخير: النص جزء من العملية الإبداعية للعرض المسرحي، والوسائل التقنية قد تضيف للنص دلالته الخفية غير المنطوقة نصا، وذلك يتطلب وعي العرض ككتابات متعددة يلتقي عبرها السينوغراف بالمخرج وكاتب النص والممثل والكوريغراف والموسيقي، فعبر هذه الشراكة التواطئية يأخذ النص طريقا جديدا، وينتهي إلى محطات غير مرئية لم تكن في لحظة انطلاقه.)[1]

4-1 الشخصيات:

المغنية: تظهر في الافتتاحية كتقديم تمهيدي للمسرحية، تغني بالنوع الموسيقي الصحراوي الذي له إيحاءات سماعية صوفية، لكنه يضع المتفرج في أجواء حزينة وهو ما يبين أن المسرحية سوف تتجه نحو التراجيدية، وفي نفس الوقت تعتبر هذه الأغنية كتحية موسيقية لتحضير الجمهور.

[1] مقابلة مع الكاتب احميدة عياشي حول نصه المسرحي "نون"، بتاريخ: 17 أوت 2016.

عذرا: فتاة تم اغتصابها من طرف أحد رجال السلطة فتحولت إلى راقصة بالملاهي الليلية.

زانـة: هي حسب أحداث المسرحية الفتاة الجميلة التي التحقت مؤخرا بالمكان (السجن)، وهي التي يشتهيها بروائيل، قتلها الإرهابيون كما سردت قصتها بنفسها، وهي حبيبة نون.

بلـّة: هو موجود بنفس المكان لكنه يعمل لفائدة بروائيل السجان أو سيد المكان، ذنب بلة هو قتله لأبيه، وبعد التحاقه بالسجن قام بروائيل بتعذيبه واغتصابه والسيطرة عليه فصار تابعا له كجاسوس ينقل له أخبار باقي الشخصيات.

عقـو: ذكر شاذ جنسيا، واسمه يصف حالته إذ أنه مصاب بالتلعثم في الكلام، قتل في تفجير إرهابي حيث تمزق جسده.

بروائيل: مازوشي يعشق تعذيب الآخرين كما فعل مع بلـة، و قد كلفه نون بهذه المهمة حين صمم شخصيته.

نــون: هو آخر شخصية تظهر في نهاية المسرحية، نون هو المؤلف، هو الكاتب، هو الذي رسم شخصيات المسرحية و حدد مصائرها، لكنه في الأخير يلتقي مع شخصياته التي ماتت (قتلت)، وقد كلف نون بروائيل بتعذيب باقي الشخصيات لكنه تمادى وتجاوز حده، جاء نون لينقذ شخصياته لكن بروائيل – كما ورد في الحوار- بينهما قال له: بل أنت أنقذ نفسك منهم، ويظهر أخيرا أن جميع الشخصيات هي ضحية الإرهاب بما فيهم نون المؤلف.

5-1 الحـدث:

تجتمع الشخصيات في مكان رمزي بعيدا عن الأمكنة الواقعية رغم أن تعيين طبيعة المكان جاء تبيينها على لسان أكثر من شخصية، حيث يفهم المتفرج أن المكان الذي يحتضن الأحداث والشخصيات هو سجن و يتبين بعد ذلك أنه ليس سجنا حين تخاطب "عذرا" "بلة": (وأنـت هنـا مـاراكش فـالسّجـن) ، ويظهر من خلال تطور الحدث و الحوار أن هذه الشخصيات تعيش مرحلة ما بعد الموت، فكل شخصية لها قصتها الخاصة لكن الجميع يشترك في المعاناة والعذاب والنهايات المأساوية المتشابهة.

تتحدث الشخصيات و تبوح بما بداخلها و تشتكي و تتعارك بسبب أحداث سابقة عاشتها في حياتها، مع أنها لا تشعر الآن بذلك الألم الماضي لكن الذاكرة تستعيده من دون شعور، وعدم الإحساس بالألم لا ينفي وقوع تلك الأحداث والمصائب في الماضي، مثل أفعال التعذيب والاغتصاب والقتل، هذه الأفعال التي صارت آنفة لكنها محفوظة بالذاكرة فلا تنمحي صورها، صور استعادتها الشخصيات بالقول وبالمحاكاة الجسدية.

ما حدث لـ "عذرا" كان اغتصابا، اغتصبها أحد الرجال ذوو النفوذ والسلطة، مثل هؤلاء يبدوا أنهم فوق القانون فاسدون وليس لهم أخلاق إنسانية، فهم لا يخشون العقوبة ولا يحسبون لها أي حساب، وهم محميون ومحصنون بهيبة السلطة، سلطة المال، سلطة السياسة والعسكر، سلطة الدين، سلطة المجتمع، أنتج فعل الاغتصاب شخصية متمردة لا مبالية، فالضعف المفرط قد يؤدي إلى ظهور قوة جديدة بعد استغلال ذلك الضعف من طرف خارجي (أشخاص غرباء)، فقد اكتشفت "عذرا" أن نقطة ضعفها التي هي أنوثتها وجمالها يمكن أن تتحول إلى قوة مدمرة لأعدائها، لذلك تحولت إلى راقصة بالملاهي الليلية، تغري بجمالها أكثر الرجال نفوذا وأقواهم سلطة، وهي التي تتحدث عن نفسها فتقول: " أنـقـذوا أنـفـسكـم منـّي.. أنـقـذونـي بـجـرعـة مـاء.. أنـقـذوا جـنـونـي بـجـرعـة مـاء.. طـهـّرونـي.. طـهـّرونـي بـجـرعـة مـاء.. بـشـلال مـاء.. بـل أنـا أمـيـرة.. أنـا أمـيـرة.. أمـيـرة فـي مـلـهـى.. أمـيـرة تـعـبـدهـا الـخـنـازيـر.. تـلـك الـخـنـازيـر تـعـبـدنـي."، و هكذا أصبح لـ"عذرا" سلاح تدافع به عن نفسها، سلاحها الذي

استعمل ضدها ألا وهو سلاح "الجنس"، إنه سلاح مثل تلك الأسلحة المحظورة والتي كثيرا ما استعملت في الحروب القذرة، فـ"عذرا" إذن مقتولة وقاتلة.

أما "بلة" فيبدو أنه كان مسجونا بسبب قتله لأبيه وكان يخضع للتعذيب من طرف "بروائيل"، ولهذا تحول "بلة" إلى خادم تابع له، فقد ظهر في أحداث المسرحية كأنه مساعد "السجان أو سيد المكان"، فهو جاسوس مكلف بمراقبة النزلاء وتقديم تقرير مفصل عن أقوالهم وأفعالهم لـ"بروائيل"، و نستشف من خلال الحوار أن "بلة" وظيفته الوشاية، ذلك ما يفسر أنه يظهر ذليلا مهانا، فهو يصرح بنفسه إذ يقول لـ"بروائيل": أنـا ظـلـّك.. أنـا صـوتـك.. أنـا كـلـبـك الـوفـيّ.

كما يعاير الجميع "بلة" بأنه "قاتل أبيه" حتى أن بروائيل يذكره بذلك فيقول له:(يـاقـاتـل أبـيـك.. أنـت، أنـت تـمـنـّيـت مـوتـه)، فيتذكر "بلة" كيف كان "بروائيل" يعذبه داخل السجن وكيف كان يعلقه وهو عار، ثم يكوي جسده بالسجائر، وأخيرا يشكره على ذلك.

أما "عقو" فإنه تعرض للاغتصاب منذ كان صغيرا من طرف الأكبر منه سنا، وقد أصيب بخلل في النطق جراء الصدمات النفسية والجسدية العنيفة، فهو يتلعثم في الكلام ويكشف عن حالته المتردية وقد اختلطت عليه الأمور، فيحكي قصته مع "الرؤوس" التي في السينما وفي الملعب وفي المسجد وفي المعسكر، كان مصابا بالرعب جراء ما شاهد من مآسي خلال العشرية السوداء، جثث بلا رؤوس، قنابل، و تتداخل قصته مع قصة "عذرا" فما هما إلا ذكر وأنثى مغتصبان، وفي الأخير يظهر أن "عقو" قتل في انفجار من فعل الإرهابيين.

"زانة" هي الأخرى كانت ضحية الإرهاب الأعمى، قالت وهي تحكي قصتها : مـا أتـعـس روحي الـشـريدة بك..رأيتهم.. رأيتهـم.. كانـوا ثـلاثـة بلا مـلامـح، بلا عـيـون، بلا وجـوه.. رأيتهم.. لـم يـكـونـوا مـلـثّـمـيـن..لـم يـكـونـوا يـحـمـلون سـيـوفـا أو خـنـاجر..كانوا ثلاثة..ثـلاثـة فـوهـات سـوداء تـخـرج مـنـهـا الـنـّار تـحـت مـعـاطـفـهـم.. لمدينة تركـض.. الزّمن يركـض..الـرّعـب يـركـض..الـجـدران ركـضـت..حتّـى الأعـمدة الـكـهـربـائـيـة ركـــضـــت .. الموت لم يـركـض.. كـن هناك يـرنـو إلـيّ.. أنـظـر إليه.. صـرخـوا ،

صرخت..وأنا أركض..وأركض.. وأركض.. بحثت عن الرّكض.. بحثت.. ضاع الرّكض.. وأنا أركض..وأركض..ناح القمر في قلبي..صرخ الجرح في غابات جراحي..لعلع الرّصاص..طلقات ثلاث في الظهر.. ثلاثة في الرّأس.. ثلاثة في وجه ربيع الحبّ.

يمثل "بروائيل" السلطة في المكان الحالي وسابقا، لكن سلطته الآن ليس لها تأثير في هذا المكان الفاقد للزمن، و رغم ذلك فهو يحاول أن يحتفظ بهذه السلطة ويمارسها ولو بالكلام فقط، أو أنه مثل بعض الآخرين المتواجدين معه الذين يأملون ويتمنون الرجوع إلى الحياة السابقة، لكن يبدو أن الرجوع المأمول هو من المستحيل مثل ما نفهمه من هذه الفقرة الحوارية:

(**زانـــة** : عندو مدّة ملّي جا.

عــذرا : عنده أمل باش يرجع.

زانـــة : أنا ثاني ، حابّة نرجع.

عــذرا : صعيب ، اللّي يجي هنا يقعد.)

أي أن هذا المكان الحالي الذي تتواجد به الشخصيات وتجري به الأحداث يمثل نقطة اللا رجوع في المكان ونقطة توقف الزمن، ثم تصرح إحدى الشخصيات بأن المكان هو مكان وهمي وهذا التلميح يساعد في فهم فكرة المسرحية، هذه الفكرة التي تدور حول الشخصيات المسرحية التي تصورها المؤلف ثم بعد موتها اكتشفت حياة أخرى، وهو ما يوضحه الحوار التالي:

(**بـلـــّة** : ما يجيش.

عــذرا : راك غالط.. نون يجـــي.

بـلـــّة : نون صار وهم.

عــذرا : الوهم هو أنت.

هو بـــروائيل..هـــو هـــنا.

بـلـــّة : الوهم هو هنا.

هـــــو ألـــهـيــه.

كـلـشـي عـاد وهــم.

كــلــشــي خـــــلاص.)

أما "نـون" فهو يدخل قبل نهاية المسرحية وبعد مقدمات تمثلت في الرؤيا والتوقعات و الانتظار، فقد رآه "عقو" في منامه قبل قدومه و قص رؤياه على "زانة" في هذه السطور:

(**عـقــو** : آه ، آه ، شـفـت نـون.

نـون لابـس لـبـيـض ، وراكـب فـي عـود بـيـض.

زانــــة : شـفـتـتـه ؟ !

عـقــو : واه ، رانـي نـقـولـك شـفـتـه.

وأنـتـيـا ثـانـي ، كـنـت لابـسـة لـبـيـض.

نـيـشـان.

كـنـت لابـسـة لـبـيـض وراكـبـة مـوراه فـالـعـود لـبـيـض.

والـعـود يـجـري ، يـجـري ، يـجـري ويـضـحـك.

ونـون يـضـحـك.

وأنـتـيـا تـضـحـكـي وأنـا نـضـحـك.

وأنـايـا نـديـر كـي الـعـود.

أيّـا ، ومـن بـعـد جـا.

زانــــة : ويـن جـا؟

عـقــو : جـا هـنـا وأحـنـايـا فـرحـنـا.

بـروائـيـل زعــف.

وأنـا قـتـلـه ، يـا نـون أنـا بـاغــي نـوّلـي عـنـد مـامـا.).

"نون" هو كاتب المسرحية و مصمم الشخصيات، ماذا حدث إذن؟، إما أن الشخصيات الخيالية اقتحمت الواقع وظهرت أو أن "نون" المؤلف تحول إلى شخصية خيالية وهمية، فهم جميعا الآن يتواجدون بنفس المكان و يتحاورون، في النقطة نون التي قد تكون الفاصل بين حياة الواقع وحياة الخيال، حتى أن الشخصيات لا تعرف إن كانت ميتة أو هي لا زالت على قيد الحياة، و يوضح مشهد دخول "نون" هذا الالتباس:

نـــون : أيـن أنـا ؟

بـروائـيـل : أنـت هـنـا نـون.

نـــون : أيـن هـنـا ؟

بـروائـيـل : هـنـا فـي الـنـّقـطـة نـون.. لا تـزعـم أنـّك لم تـعـرفـهـا.

نـــون : نـقـطـة مـا وراء الـبـيـاض.

بـروائـيـل : الـنـقـطـة الـمـجـهـولـة، أنـت اقترفتها.

نـــون : أشـعـر بـالـرّعـب.

بـروائـيـل : لـمـاذا أتـيـت ؟

نـــون : شـخـصـيـات يـتـعـذبـون.. جـئـت.

بـروائـيـل : أنـت كـلـّفـتـنـي بـتـعـذيـبـهـم.

نـــون : لـكـنـّك تـمـاديـت ، أصـرفـت.

بـروائـيـل : لا يـضـرنـّك صـراخـهـم.

إنـّهـم يـجـدون لـذّة فـيـمـا أفـعـل بـهـم، وإلاّ لـمـا مـكـثـوا مـعـي لـحـظـة واحـدة.

نـــون : أنـت فـظـيـع.

بـروائـيـل : أنـا شـخـصـك الـوفـيّ.. أنـا ظـلـّك الـمـنـسـي.

نـــون : سـأنـقـذهـم مـنـك.

بـروائـيـل : بـل أنـت أنـقـذ نـفـسـك مـنـهـم.

نـــون :زانـــة ، زانـــة.

زانـــة : نـــــــون !

نـــون : حـــــلـــم!

زانـــة : نـــــــون !

نـــون :شبـح.. طـيـف.. حـقـيقـة.

أنـت كـلـمـاتـي الـجـمـيلـة.

أحـبـبـتـك رغـم عـالـمـي الـمـتـهـاوي.

زانـــة : وأنـا أحـبـّك.

أحـبـبـت كـلـمـاتـك الـعـالـقـة ،وجـعـلـتـنـي لـحـمـا يـنـهـشـنـي بـروائـيـل.

نـــون : بـروائـيـل سـبـب كـلّ مـا جـرى.

زانـــة : نـون.

أشـعـر بـالـوحـدة.

هـل حـقـيـقـي أنـا مـيـّتـة ؟.

نـــون : بـل قـتـيـلـة.

زانـــة : قـتـيـلـة !

أنـت مـن أحـبـبـت، وأنـت هـو قـاتـلـي.

هنا يدور الحديث حول مصير الشخصيات الذي تخطته إلى هذا الكون الغريب والمجهول، كأن هذه الشخصيات تبحث عن هويتها و مرجعيتها، بل أبعد من ذلك، هي تبحث عن ماهيتها، لأنها فقدت الشعور وأضاعت بوصلة اتجاهها ولم تعد تعرف ذاتها، ولم يبق غير "نون" ليجيبها عن تساؤلاتها ويرحها من عذاباتها، فهي ترى فيه المخلص لها مما هي فيه وعليه، والحوار التالي بين "نون" وهذه الشخصيات يميط اللثام عن المبهم:

) **زانـــة** : قتيلـة !

أنـت مـن أحـبـبـت، وأنـت هـو قـاتـلـي.

نـــون : لا بـل هـم.

زانـــة : مـن هـم ؟

نـــون : الـذيـن اخترقوك واخترقوني، وجاءوا.

بـلـــّة : مـن هـم ؟

نـــون : يـزرعـون الـمـوت فـي الـحـيـاة.

والـخـراب فـي الـقـلـوب.

عــذرا : مـن هـم ؟

نـــون : نـزلـوا كـالـغـربـان.

حـصـدوا الـرؤوس.

اغتالــوا الـدّمـعـات.

لـغـمّـوا الـرّبـيـع.

زانـــة : لـكـنـّك تـعـرفـهـم.

نـــون : لا لا ، زانـة ، لا أعـرفـهـم.

عــذرا : أنـا أعـرفـهـم.

أعـرفـهـم واحـدا، واحـدا أولـئـك الـخـنـازيـر.

نـــون : كـانـوا أقـوى مـن الـسّـطـور و الـمـداد.

شـرّهـم كـان أقـوى.

عــذرا : وأنـا مـا ذنـبـي.

نـــون : آه.

عـــذرا : راقصـة ، أعـجبـتـك ؟!

نـــــون : مـخـلـوقـة من كـلـمـات.

أنـت هـي تـلـك الـكـلـمـات الـضـّالـة.

كـلـمـاتـي الـعـاريـة.

عـالـمـي الـمـلـيء بـالـضـحـكـات.

عـــذرا : وأنـا مـا ذنـبـي.

تـخـتـرقـنـي الـجـمـرات.

تـجـلـدنـي الـكـلـمـات الـسـّوقـيـة الـمـسـلـولـة.

تـتـقـاذفـنـي الأيـادي الـمـنـخـورة كـالـمـوج الـمـلـعـون.

زانـــــة : كـانـوا أقـوى مـن الـسـّطـور والـمـداد.

بـلـــــّة : قـتـلـت أبـاك بـي.

أنـت أحـبـبـت أمـّك.

فـقـأت عـيـن أبـي بـمـفـاتـيـحـي.

نـــــون : يـا قـاتـل أبـيـك.

أنـت تـمـنـّيـت مـوتـه تـجـلـّى فـيـك جـنـونـي الـبـريء.

بـلـــــّة : كـان حـظـّي أن أكـون رجـلا فـسـلـبـتـنـي رجـولـتـي.

نـــــون : كـنـتـم فـكـرة.

صـرتـم حـقـيـقـة.

تـجـلـّيـتـم أمـامـي.

لـم أكـن أريـد لـكـم مـثـل هـذا الـمـصـيـر.

هـذه هـي لـعـبـة الـكـتـابـة.

كلّ لعبة لا تخلوا من المخاطر.

وما أنا سوى كاتب.

عذرا : أكتب خلاصنا.

نون : نسيت الكتابة.

غلّقت أبواب النّجاة.

بلّة : هاك مفاتيحها.

زانة : أكتب.

إن لم تكتب سيقتلك بحياتنا.

نون : أبحث عن قلب الزّمن في قلب العدم.

الكلّ : أكتب.

نون : جمر هي الكلمات.

الكلّ : أكتب.

نون : متمرّد هو الجمر.

الكلّ : أكتب.

نون : خطابي جمر يضيء ويضيء.

الكلّ : أكتب.

نون : أنا العروق تحترق.

الكلّ : أكتب.

نون : أنا الرّأس يشتعل.

أرتجف.

ألتصق بمطلق الكلمات و مطلق اللّحظات.

تحتضنني الصّاعقة ويلفّني البرق الخاطف.. و أراني ...

أراني جرذا مرعوبا مدفونا في مخبئي.

أترقّب زارعي الموت المتوحّش ...

أترقّب الرّصاص...

أرى السّيف...

أتحسّس الخنجر...

أشمّ خطوات الأشباح المتسربلة بجنح الظّلام ...

أراني جردا مرعوبا ...

بلّة : الحزن كلمات.

زانة : الموت كلمات.

عذرا : الفرح كلمات.

الكلّ : أكتب.

نون : كتبت.

فكانت الكتابة لعنة.

بحثت عن الحقيقة.

راقصتها.

راقصت حقيقة الحياة بالكلمات.

حقيقة الموت بالكلمات.

فكانت لعنة.

اللّعنة على الكلمات.

اللّعنة على الحياة.

اللّعنة على الموت.

اللّعنة على اللّعنة.

اللّعنة على نفسي.

لم يعد بمقدوري أن أعيد الكلمات للكلمات.

والمعنى للمعنى.

والحياة للحياة.

عقو!

انهض أيّها المسكين.

انهض يا من سلبتك صوتك.

انهض يا من سلبتك براءتك.

ربّما كانت أمّك وهما.

ربّما كانت مجرّد صور وكلمات.

ربّما...

عقو : نون، ها أنت هنا.

جئت ، ليتك لم تأتي.

كبّلتني بالعته.

كبّلت لساني وعقلي.

كنت بالنسبة إليك مجرد لعبة.

لعبة كلمات وحسب.

وها أنت الآن تتخلّى عن لعبتي.

ترمي بي في هذا البرزخ اللّعين.

في قاع هذا الوهم الكبير.

وتقول لي انهض.

أنهض من حياتي المعتوهة؟.

أم من موتي؟.

أم من برزخي؟.

أم من لعبتك العقيمة ؟.

رأيتك .

رأيتك على جوادك .

جوادك الأبيض.

أين الجواد ؟

أين جواد الحلم ؟

أكتب.

أكتب أيّها النون بياضك وحرّرنا.

نـــون : غير قادر.

عقـو : أكتب، أكتب قدرتك وحرّرنا.

نـــون : غير قادر.

عقـو : أكتب ضمّتك.

نـــون : غير قادر.

عقـو : أكتب سكونك.

نـــون : غير قادر.

عقـو : أكتب كتابك.

نـــــون : غيـر قـادر.

عـقــو : أكتـب قـدرك.

نـــــون : غيـر قـادر.

عـقــو : أكتـب خـوفك.

نـــــون : غيـر قـادر.

عـقــو : أكتـب قنـوطـك.

نـــــون : غيـر قـادر.

عـقــو : أكتـب جسدك.

نـــــون : غيـر قـادر.

عـقــو : أكتـب روحـك.

نـــــون : غيـر قـادر.

الكـــلّ : أكتـب.. أكتـب.. أكتـب.

بـلـــّة : بسم حـقـدي.. أكتـب.

زانـــة : بـاسـم حـبّـي.. أكتـب.

عــذرا : بـاسـم حـزنـي.. أكتـب.

عـقــو : أكتـب.

نـــــون : نسيت الكتـابـة.).

انتهى الحوار وكان النسيان هو المخرج للجميع والدواء الشافي من وجع الذاكرة، مع أن النسيان قد يكون حليفا للوهم، والذاكرة رجوع للواقع وللحقيقة، كما قد يكون النسيان حليفا لفعل المحو، ذلك أن ما بعد الكتابة غير البياض وما بعد الحركة غير السكون، وما عند النهاية غير نقطة تعلن التوقف عن الكتابة.

6-1 الحــوار واللغــة:

تميز الحوار في مسرحية "نون" بالغموض الفني الذي وظيفته تجنب الوصف المباشر والسرد الخطي للأحداث، و كذلك إضفاء جمالية التشويق ومتعة الانتظار، لأن القارئ ثم المشاهد للمسرحية لا يفهم بشكل مباشر ما يقال من طرف الشخصيات، بل يأتي المعنى شيئا فشيئا أي عن طريق التقطير والاختزال والتقديم والتأخير، ويتم الكشف عن الأبعاد النفسية للشخصيات بطريقة بطيئة ومجزأة على امتداد زمن العرض، الكلام المختصر للشخصيات لا يتيح للمتفرج متسعا لتأويل المقال فورا بل يضعه أمام أبواب الخيال وآفاق التصور الحر.

كما اعتمد الحوار على الرمز والإشارة إلى المعنى من بعيد، واستعمال الاستعارة والألفاظ الشائعة إلا في بعض المقاطع أين استعملت ألفاظ شعبية محلية، إلا أن المعنى العام يمكن فهمه بواسطة السياق الذي يأتي فيه الحوار، بينما كانت بعض مقاطع الحوار طويلة بشكل بالغ وبعضها قصيرة جدا وهي عبارة عن كلمة واحدة، وهذا تبعا للموقف الدرامي وطبيعة الشخصية المتكلمة، ويشبه هذا الحوار ذو العبارات القصيرة الحوار السينمائي، إذ تنوب الحركة والتعبير الجسماني وملامح الوجه عن إطلاق الكلمات.

لجأ الكاتب إلى تكرار بعض العبارات في الحوار على لسان الشخصيات، و على سبيل المثال فقد تم تكرار كلمة "الريسان" في حوار "عقو" مع "عذرا" حيث تكررت الكلمة في صيغتي الجمع والمفرد 17 مرة، و كلمة "الحمام" 4 مرات و كلمة "زمارتي" 10 مرات، وكلمة "خنازير" في صيغتي الجمع والمفرد 9 مرات، يوحي التكرار عموما في المسرح على أهمية العبارة أو الشيء المكرر، وهو كذلك نوع من أنواع التأكيد على المعنى.

كما استعمل الكاتب العبارات والمقولات الشعبية في الحوار مثل: " ياعمّي أرواح تشوف و بلّة ولاّ حلوف"، " دارولك بيشا بيشا"، " نقلع شعرة من راسي باش نخيّط صبّاطي، صبّاطي عند القاضي ،والقاضي ماهو راضي"، وهي عبارات

مشهورة لدى الطبقات الشعبية ولها معاني ظاهرة ومعاني خفية، وهي تقال في المواقف التي تتطلب التلميح دون التصريح.

المميز في النص المسرحي "نون" أنه جمع بين مستويين مختلفين للغة، مستوى اللغة العربية الفصيحة الذي صاغه حس تعبيري عال، ومستوى اللغة العامية "الدارجة" الذي استغل جمالية التعبير الشعبي، لكن هذا الاختلاف في المستوى اللغوي لا ينقص من الانسجام العام للعرض، بل العكس تماما إذ لا يكاد المتفرج يلاحظ ذلك الانتقال السلس بين المستويين، فالاختلاف لا يعني دائما التباعد والتنافر بل قد يعني التقارب والتماهي كما في هذا النص.

فهذا مثال عن استعمال اللغة العامية في الحوار:

عـقــو : يـاعـمـّي أرواح تـشـوف و بـلـّة ولاّ حـلـوف.

عــذرا : هـا هـاهـاهـا.

عـقــو : يـاعـمـّي أرواح تـشـوف وبـلـّة ولاّ حـلـوف.

بـلـــّة : أسـكـت.

أسـكـت يـا واحـد الـعـقـّون.

عــذرا : مـا تـسـتـقـواش عـلـى الـضـّعـيـف.

كـايـن لـي أقــوى مـنـّك.

بـلـــّة : وأنـت يـا رقـاصـة هـنـا مـاراكـيـش فـالـمـلـهـى .

عــذرا : وأنـت هـنـا مـاراكـش فـالـسـّجـن .

بـلـــّة : أعـرفـي مـلـيـح كـي تـتـكـلـمـي مـعـايـا.. أنـا بـلـّة.

أنـا عـنـدي مـا شـفـت فـالــسـّجـن.

وبـروائـيـل شـاهـد يـقـولـك شـكـون أنـا ؟

عــذرا : مـاكـان لاه تـقـول شــكـون أنـت.

قـاع لـي راهـم هـنـا يـعـرفـوك.

بـلـــّة : واش راكـي تـقـصـدي ؟

عـقــو : آ آ.

دارولـك بـيـشـا بـيـشـا.

بـلـــّة : أغـلـق فـمـّك.

وهذا مثال آخر عن استعمال اللغة العربية الفصحى في الحوار:

نـــون : أيـن أنـا ؟

بروائـيـل : أنـت هـنـا نـون.

نـــون : أيـن هـنـا ؟

بروائـيـل : هـنـا فـي الـنـّقـطـة نـون.. لا تـزعـم أنـّك لم تـعـرفـهـا.

نـــون : نـقـطـة مـا وراء الـبـيـاض.

بروائـيـل : الـنـقـطـة الـمـجـهـولـة، أنـت اقترفتها.

نـــون : أشـعـر بـالـرّعـب.

بروائـيـل : لـمـاذا أتـيـت ؟

نـــون : شـخـصـيـات يـتـعـذبـون.. جـئـت.

بإحصاء بسيط تبين أن عدد الصفحات المكتوبة باللغة العامية كان على الشكل التالي: 12+02+08=22 أما عدد الصفحات المكتوبة باللغة العربية الفصحى فكان: 03+12+10=25 (حسب توزيع خاص لحجم النص غير التوزيع الأصلي للمؤلف)، فينتج أن الفارق بسيط بين ما هو مكتوب بالعامية وبين ما هو مكتوب بالفصحى، أي أن النص المسرحي "نون" تمت كتابته مناصفة بين العامية والفصحى، وقد يكون هذا التوازن الكمي هو الذي حقق الانسجام اللغوي في العرض، والذي ساعد على تقارب المستويين اللغويين هو سهولة ووضوح

الألفاظ والتراكيب الفصيحة وتماشيها مع الألفاظ والتراكيب العامية المختارة بدقة، كما أن المزج بين المستويين اللغويين كان موفقا وقد أتاح حرية أكثر للممثلين من أجل إبراز قدراتهم الأدائية.

7-1 الزمان و المكان:

نقصد بـ "الزمان" هنا الزمن وليس التاريخ، وفي العرض المسرحي "نون" لا يمكننا تعيين زمن معين للأحداث، فهي أحداث وقعت و تقع كل حين، إلا أننا نلاحظ أجواء عصرنا فيما يحدث فوق الخشبة، فملابس الممثلين على سبيل المثال هي أزياء عصرية، وهذا الاختيار قد يكون محاولة للاقتراب من المتفرج والابتعاد عن الهيئات الغريبة للمثلين بما أن المسرحية ليست تاريخية في بعدها الزمني، إذ أن الانشغال الإنساني لشخصيات المسرحية يدنو من حالات الواقع.

زانـــــة : فـي عيـد ميـلادي ، أهـدالـي ســاعة.

زانـــــة : أعـطـانـي مـوعـد عـلـى الـسّـبـعـة قدام الـسـّيـنـمـا.

زانـــــة : ثـلاثـة فـوهـات سـوداء تـخـرج مـنـهـا الـنـّار تـحـت مـعـاطـفـهـم.

المـديـنـة تـركـض.

الـزّمـن يـركـض.

الـرّعـب يـركـــــض.

الـجـدران ركـضـت.

حـتـّى الأعـمـدة الـكـهـربـائـيـة ركـــــضـــــت.

بروائـيـل : بـلـّة ، بـلـّة.

مـاهـذه الـفـوضـى يـابـلـّة ؟

ألـم أقـل لـك بـأنّ هـذا الـمـكـان مـكـان هـدوء وطـمـأنـيـنـة.

إنّـه مـكـان مـقـدّس يـا بـلـّة.

8-1 الصــراع:

لم يكن هناك صراع تقليدي بين الشخصيات في مسرحية "نون"، ما يمكن قوله أن نوع الصراع الموجود هو بين الشخصيات وتاريخها، بين حاضرها و ماضيها، بين حياة كل شخصية و مصيرها، إذ أن لا المكان ولا الزمان يناسب المحاكمة والحساب مما ينتج عنه تحقيق العدالة وإنصاف المظلوم بمعاقبة الظالم، لم يكون هذا ممكنا كما يتضح في نهاية المسرحية، وقد جاء في النص فيما يتعلق بطبيعة المكان أنه (النقطة نون، نقطة ما وراء البياض)، أي أن الشخصيات التي تصورها المؤلف وصممها ووضع لها بداية ما ونهاية ما وبينهما تفاصيل الحياة، تعيش الآن خارج مجال الكتابة (النص)، وهو ما جعلها تعاتب الكاتب وتجادله في الأخير، بعد أن أدت وظيفتها داخل النص ونفذت أوامر سيدها المؤلف.

اتضح أن أسئلة الشخصيات كانت أسئلة وجدانية، وكان أكثر كلامها بوح وشكوى ومناجاة، وهذا ما يحد من شدة الصراع ويخفف منه وفي نفس الآن يزيد من شدة الحزن واستحضار الألم والمعاناة، وهكذا تتشكل في عين المتفرج صورة جذابة رغم مأساويتها مع شعور عارم ودافع نحو التعاطف مع هذه الشخصيات المعذبة، ذلك أن تفاصيل الحياة والأحداث التي جاء خبرها على ألسنة الشخصيات لم تكن خيالية أو خارقة بل كانت جد واقعية، ويمكن لأي متفرج أن يجد شيئا أو جزءا من حياته في قصة أي شخصية، إذ أن قمة الوجع الآتي من أعتى الأحداث القاسية والعنيفة التي يمكن أن يتعرض لها أي إنسان مثل الاغتصاب والقتل، لم تكن مجرد تصورات خرافية بل لها مرجعية قوية في عمق والواقع.

وعليه يمكن القول أن عرض "نون" له جانب تأريخي، إذ أن المتفرج يمكنه أن يستشف بعض الأحداث التي وقعت أثناء العشرية السوداء، وذلك من خلال بعض العبارات التي جاءت في نص الحوار مثل ما حدث لـ "زانة" التي يبدوا أنها قتلت من طرف إرهابيين.

9-1 الرؤيــــة الإخراجيــــة العـــامة:

1-9-1 مقابلة مع المخرج: عز الدين عبار

لكي نجد مدخلا مناسبا لدراسة الرؤية الإخراجية العامة التي وضعها المخرج قبل وأثناء إنجازه للعرض، أجرينا مقابلة مع الأستاذ عز الدين عبار حول إخراجه لمسرحية "نون"، وجهنا له مجموعة من الأسئلة فكانت أسئلتنا وأجوبته كالتالي:

الأسئلة:

يسرني إجراء هذه المقابلة الكتابية معكم، حول رؤيتكم الإخراجية العامة في مسرحية "نون"، أرجو الإجابة على الأسئلة:

-1- كيف وجدتم نص "نون" أول ما قرأتموه ؟

-2- كيف كان تصوركم الأولي لإخراج هذه المسرحية ؟

-3- ما هي الصعوبات التقنية والفنية التي واجهتكم أثناء التحضير وإنجاز العرض ؟

-4- في رأيكم ، أين نصنف مسرحية "نون" بين الأنواع المسرحية الحديثة؟

-5- " نون" مسرحية جريئة، جاءت بغير المألوف بالنظر إلى طبيعة الجمهور الجزائري، بعض المشاهد المعبرة قد يراها بعض المتفرجين من ذوي المستوى الثقافي البسيط خروجا عن المألوف في المسرح الجزائري ... ما هو رأيكم ؟

-6- لو افترضنا إعادة إخراج مسرحية "نون" ... هل سوف تخرجونها بشكل آخر مختلف ؟

الإجابـــة:

(يومك سعيد صديقي، شكرا على إجراء هذه المقابلة معي، "نون" هو عرض أنتج سنة 2008، ومنذ ذلك الوقت كان هناك الكثير من التجارب وأنا الآن أحاول استرجاع تجربة "نون" حتى أتمكن من الإجابة على أسئلتك.

باختصار، "نون" هو عمل مخبري مع الفرقة المسرحية لسيدي بلعباس، وهو نتيجة عمل طويل شهد ولادة جميع العروض المنتجة من طرف مسرح سيدي لعباس والتي سبقت "نون" بعد مشاركتنا في المهرجان التجريبي بالقاهرة بعرض "فالسو".

كنت مهوسا بالعيش داخل مثل هذه التجربة، "نون" ولدت من هذه الفكرة، إنجاز عرض خارج عن المألوف يتجه في الاتجاه المعاكس لما تعودنا على رؤيته، رؤيتي الإخراجية كانت تستلزم العمل على شكل المسرح الشامل، و لأنه عمل جماعي اتجهت رؤيتي نحو مدرسة غروتوفسكي ومسرحه الفقير، نحو آرتو ومسرحه المتوحش، كان فريق الإخراج مكونا من احميدة عياشي بصفته المؤلف حيث يمكن القول أنه كتب النص معنا على الخشبة.

السينوغرافيا التي أعدها زعبوبي كانت جاهزة نظرا لكون "نون" كانت الطبعة الخامسة للنص الأصلي/الأول حيث طوره المؤلف احميدة عياشي، أما بالنسبة للكوريغرافيا التي أنجزها سليمان حابس فكانت وظيفتها إدخال جماليات الحركة في العرض، وقد اشتغلنا جميعا على بعض المشاهد لتمرير بعض الأفكار بواسطة لغة الجسد)[1].

ما يلفت الانتباه في تجربة "نون" أن العمل كان جماعيا حيث ساد التضامن بين المؤلف والمخرج والسينوغراف والممثلين ومصمم الكوريغرافيا، حيث نادرا ما يحضر مؤلف النص ويتابع ويشارك في إنجاز العرض، لكن في "نون" كان المؤلف مسايرا لخطوات تطور التحضير باعتباره رجل مسرح ممارس، ثم أن العمل المخبري المنتج في المسرح هو تقليد جديد بالنظر إلى تاريخ المختبرات المسرحية في الجزائر التي عادة ما كانت عبارة عن ورشات تكوينية تنتهي دون تقديم أي إنتاج (عرض).

يتطلب العمل المسرحي المخبري الكثير من الجهد والوقت الكافي الذي قد يمتد لعدة شهور، وذلك لأن هذا النوع من الاشتغال يعتمد على الدقة المتناهية والإتقان الكامل والتعدد في استعمال مختلف التقنيات والوسائل التعبيرية لخدمة العرض، بعكس العمل المسرحي العادي الذي يختصر فيه الجهد والوقت.

من الواضح أن العرض المسرحي "نون" كان نتيجة تفكير عميق وعمل دءوب ومتواصل، فكل ممثل كانت تظهر براعته و تحكمه في تقنيات التمثيل وهذا دليل على

[1] مقابلة مع المخرج عز الدين عبار حول رؤيته الإخراجية في العرض المسرحي "نون"، بتاريخ: 13-08-2016.

التحضير المدروس والإرادة الدافعة لإنتاج عرض مسرحي متميز، ومن الأكيد أن الالتزام الجماعي والتعاون والرغبة في العمل الناتجة عن حب الجميع لفكرة العرض كانت كلها أسبابا أدت إلى النجاح في الأخير، إن العمل في أجواء كهذه يتحول إلى متعة تساعد المشاركين على تقديم أحسن ما لديهم.

وعليه، فإن الرؤية الإخراجية العامة لمسرحية "نون" لم تكن شخصية أو فردية تماما ووحيدة المصدر، بل لقد شارك كل من المؤلف والسينوغراف في بلورة بعض المشاهد وتصور كيفية ظهورها على الخشبة، فالعمل جنبا إلى جنب في نفس الوقت والمكان لهؤلاء معا بالإضافة إلى الممثلين والتقنيين، كان لا بد أن تتلاقح فيه الأفكار وتمتزج بواسطته الرؤى وتتكاتف من أجله الجهود، وهذا لا يمكن أن يتحول إلا إلى تراكم منتج يتيح عديد الاختيارات والإمكانات التي يتم انتقاء أجملها وأكثرها خدمة لفنية العرض، حيث أن هذا الانتقاء الذي يعتمده المخرج ويوافق عليه بحكم وظيفته لا يخرج عن إطار رؤيته الإخراجية الخاصة.

المبحث الثاني : التقنية و الدلالـة في سينوغرافيا مسرحية "نون":

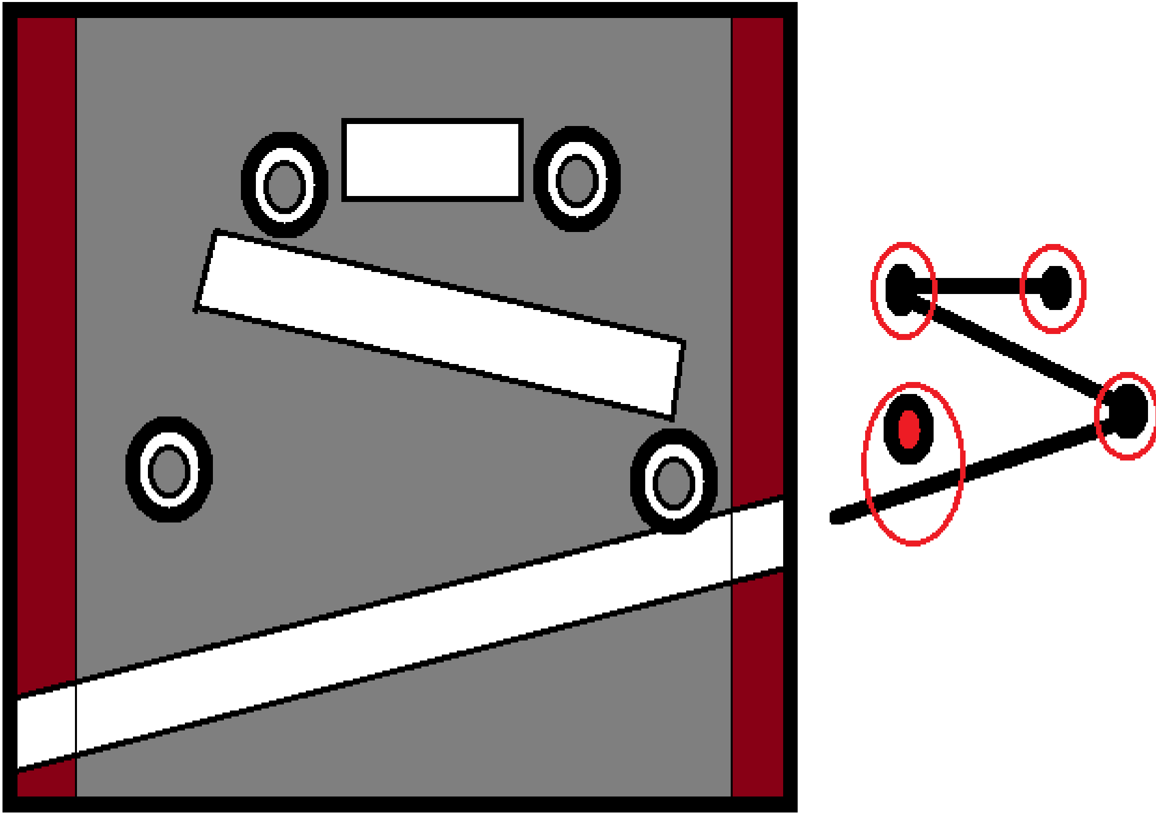
رغم البساطة السينوغرافية الظاهرة في العرض المسرحي "نون" إلا أن هناك جماليات بصرية خفية إلى حد ما تثير الشعور بالراحة والهدوء والسكينة لدى المتفرج، هذه الجماليات لا تتعلق بتركيب الألوان وتنوعها ولا بالأشكال المعقدة والمتداخلة، لكنها جماليات ناتجة عن دراسة هندسية لقطع الديكور وطريقة تموضعها وفق مبادئ الاتصال البصري، إذ أن

التقليل من الحجم العام لهذه القطع يوفر فضاءات فارغة أو فراغات لها وظيفتها التقنية ودلالتها الفنية.

1-2 دراسة هندسية:

النقطة "نون" كما جاء وصفها في النص هي تعبير عن المكان، مكان تواجد الشخصيات والأحداث، هي "البرزخ" أو المكان بعد الموت، " NouN " التي يمكن مقابلتها بالحرف اللاتيني N وشكل هذا الحرف هو شكل هندسي بخلاف شكله في اللغة العربية (ن) – مع أن الحرف نون بالخط الكوفي هو شكل هندسي بامتياز-.

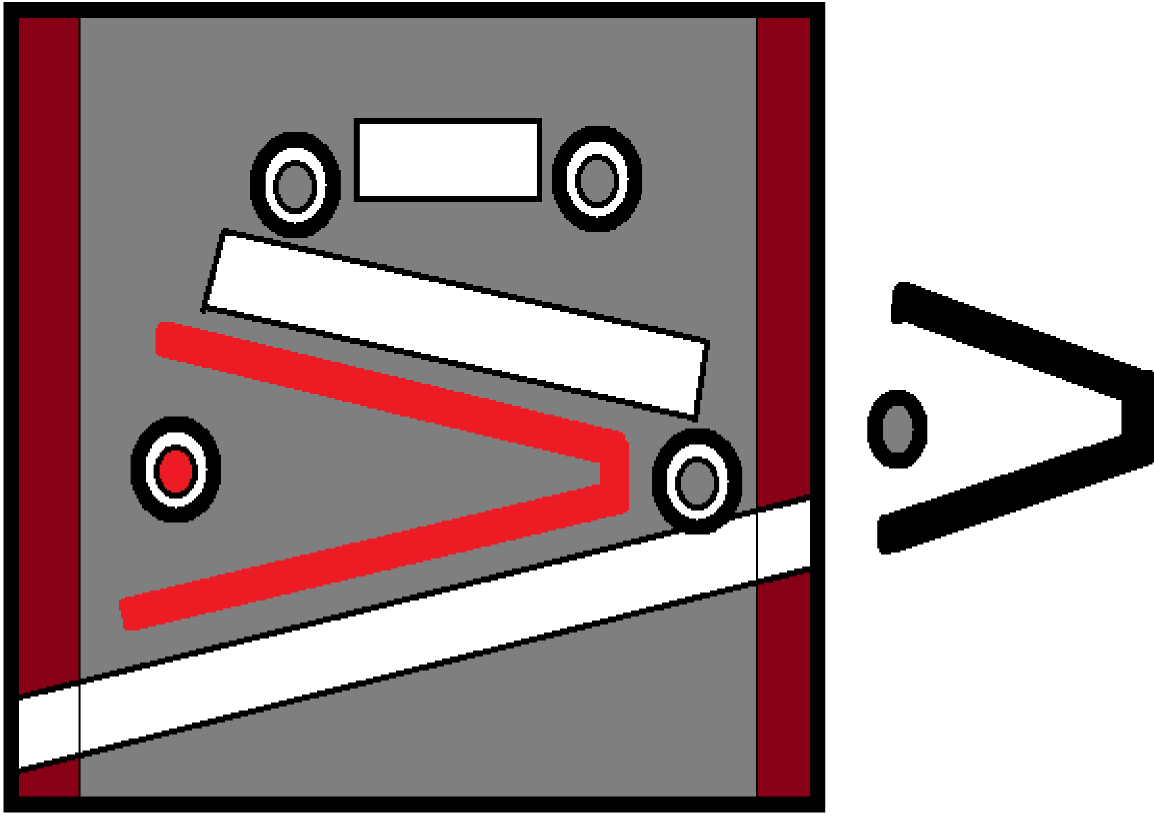
يظهر اعتماد مصمم السينوغرافيا على هندسية الحرف N في تشكيله للمشهد العام، هناك أربعة أعمدة عند إسقاطها في المنظر العلوي تتمثل في أربعة نقاط، نقطة بداية-نقطتان للانكسار- نقطة نهاية، وهي تقابل النقاط الأربعة في الحرف N كما هو مبين في الشكل التوضيحي التالي:



PIC01

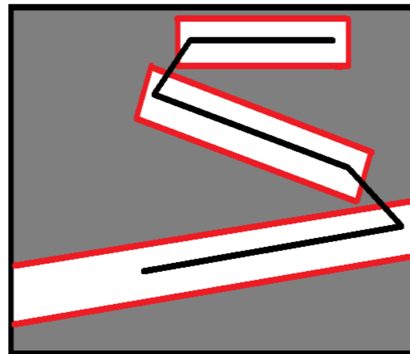
نادرا ما نشاهد منظر الديكور بشكل مائل إلى حد ما بالنسبة للمتفرج الجالس في الوسط، هذا الميلان في وضعية البساط الأرضي من جهة الجمهور يثير إحساسا بالانكسار، وفي نفس الآن يشعرنا بوجود المنظور الذي وظيفته التركيز على العمق، إن شكل التموضع هذا لقطع الديكور الثابتة يسمح بتنفيذ العرض على أي خشبة مهما كانت كبيرة أو صغيرة، إذ أن هذا الشكل الذي يشبه النابض يمكن تمديده أو تقليصه حسب الحاجة وأبعاد الخشبة.

نجد أيضا الحرف العربي "ن" في هذا التشكيل حيث يلاحظ في الجزء الموجود بمقدمة الخشبة في مواجهة الجمهور، ويبدو أن المصمم أراد إظهار شكلي الحرفين (نون) و(N) في تركيب واحد، وهذا معروف في الفنون التشكيلية وخاصة في تقنيات الحروفية، لكن المشكلة البصرية التي تحول دون استبيان الكثير من الجمهور لتفاصيل هذا العمل التشكيلي بسهولة هي وجود أهم العناصر على البساط أفقيا.



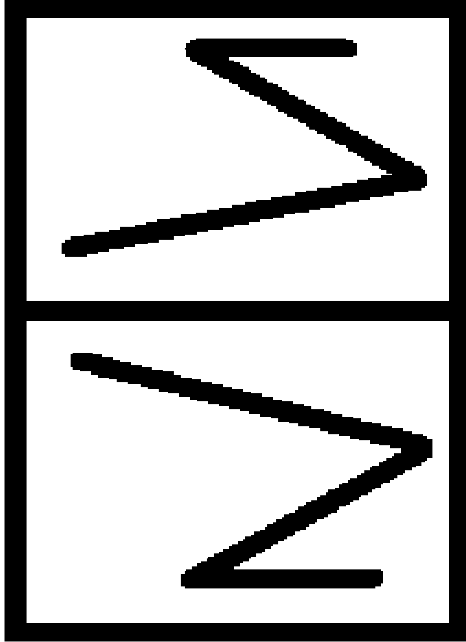
PIC02

إن اختيار وضعية الحرف (N) وكأننا نرى صورته في المرآة هو غاية في التعبيرية والرمزية، فذلك يعد تجنبا للتعبير المباشرة المكشوف، بل يعتبر دعوة للتأمل والملاحظة والتفكير في هذه العناصر المادية/البصرية التي تخالف المألوف.



PIC03

ظهر الديكور على الخشبة أيضا وكأنه النظير التصويري للحرف اللاتيني N ، وهذا التناظر أريد به القول أن ما يشاهد على الخشبة ليس هو الواقع بل هو نظير خيالي للواقع، وهذه هي حقيقة الفنون جميعا وعلى رأسها المسرح.



حرف N في المرآة على الخشبة

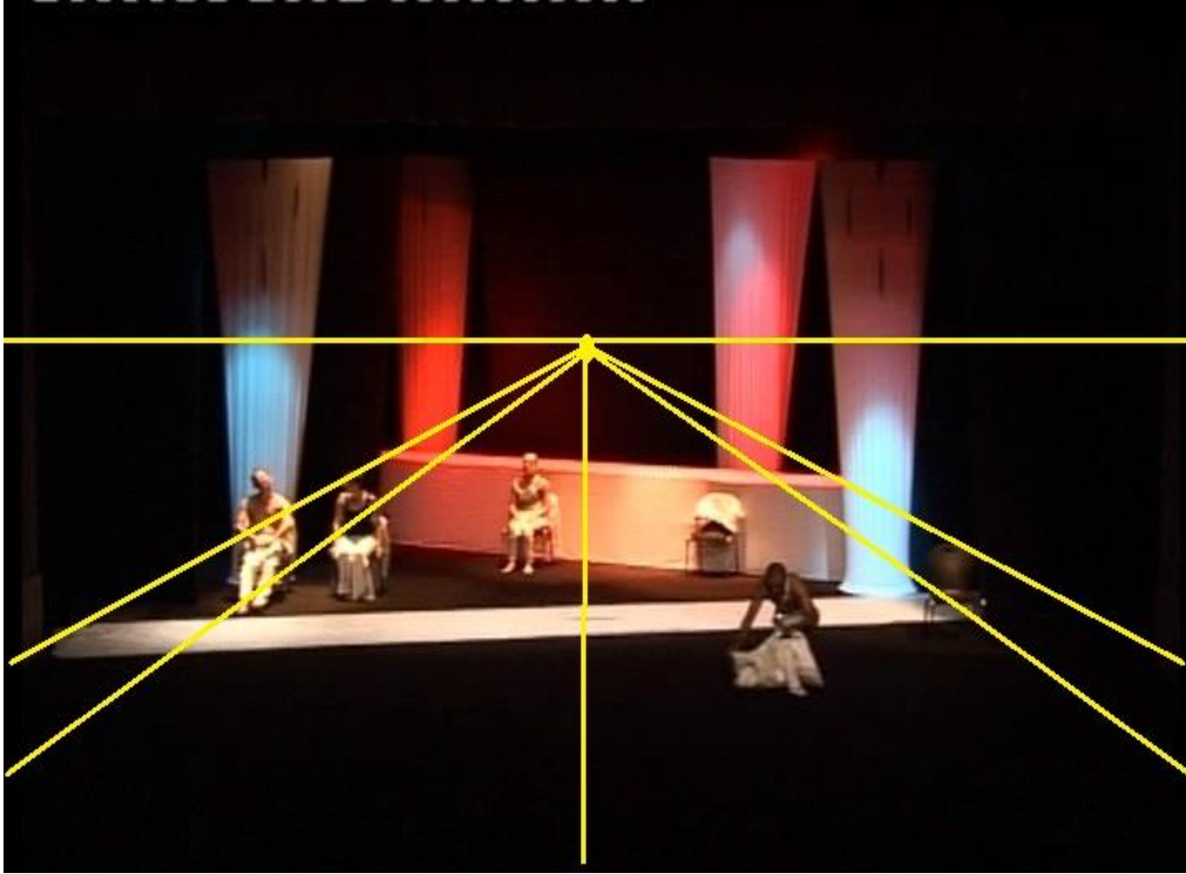
أو حرف N ونظيـره التصويري على الخشبة

PIC04

1-1-2 استعمال المنظـور:

كان من الضروري استعمال المنظور خاصة مع وجود أشكال عمودية، وذلك من أجل إظهار العمق وتجنب التسطيح، وتمكين المتفرج من إدراك الأبعاد الثلاثة وتخيل المساحات بين المستويات الأفقية والعمودية، حيث أن تخطيط المكان وتعيين حدوده يتيح التخلص من الشعور بالفراغ أو الشغور، ذلك أن الامتلاء المادي يعطي هوية للمكان ومرجعية تشكيلية لموضوع العمل المسرحي، رغم أن التصميم التجريدي غالبا ما

يعارض القواعد الهندسية بل ويتلاعب بها، إلا أنه يوافقها أحيانا من أجل تحقيق مقاربة بين التجريد والواقعي.

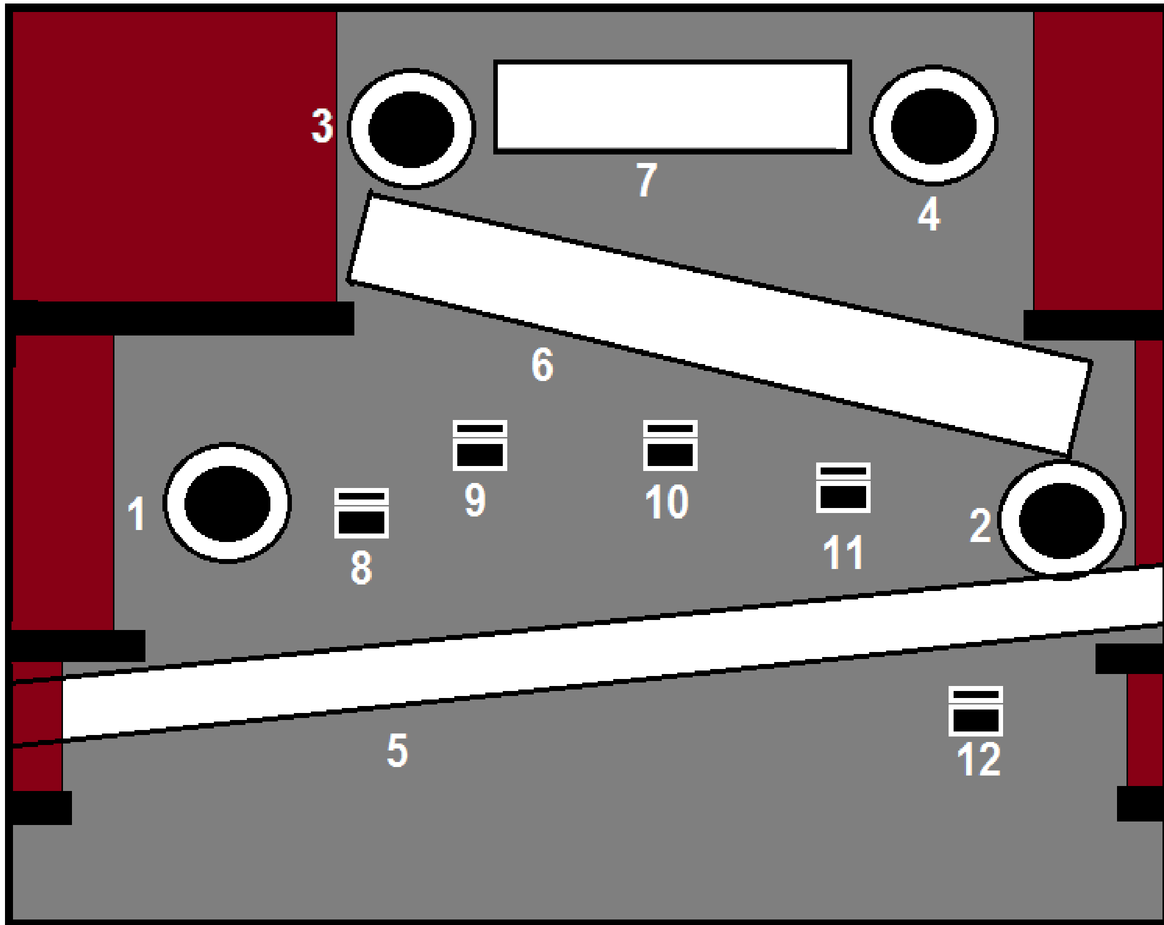


PIC05

2-1-2 كيفية توزيــع قطع الديكـور:

إن معظم قطع الديكور ثابتة أي غير متنقلة في المكان، باستثناء قطع الكراسي(5) التي هي الأخرى قليلا ما يتم تحريكها، كما أن البساط الأرضي يقسم مساحة الخشبة إلى قسمين، قسم سفلي ينطلق من حافة مقدمة الخشبة إلى حافة البساط السفلية وقسم علوي ينطلق من حافة البساط العلوية إلى أعلى مؤخرة الخشبة، وكل قطع الديكور هي موجود بالقسم العلوي للخشبة أما القسم الأسفل من البساط الأرضي فقد تم حجزه

كمساحة لعب فارغة، وفي بعض المشاهد تم نقل أحد الكراسي إلى أسفل البساط الأرضي لضرورة الأداء التمثيلي.

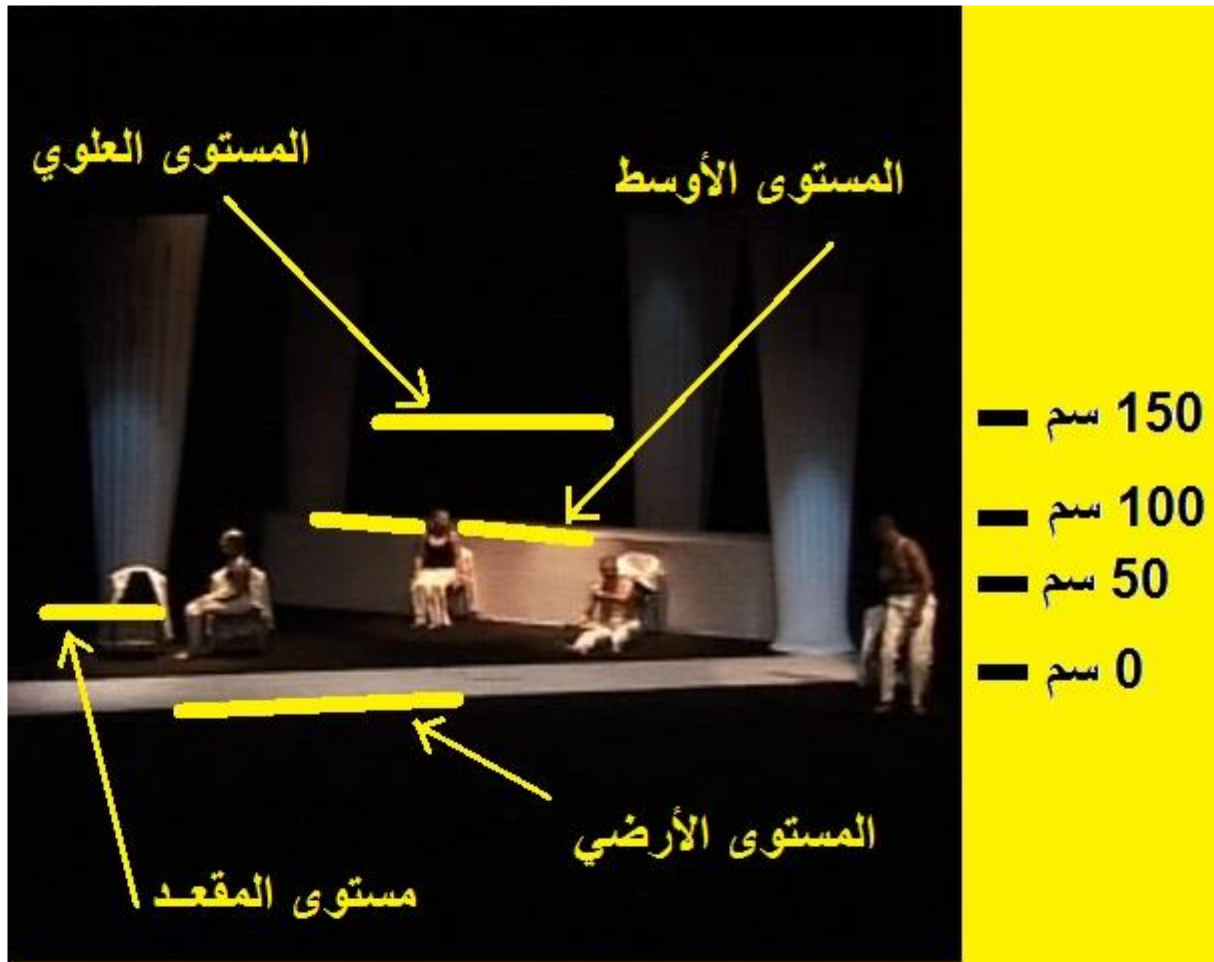


PIC06

3-1-2 المستويات:

ما يميز التصميم السينوغرافي في العرض المسرحي "نون" هو تعدد المستويات، يمكننا ملاحظة أربع مستويات: المستوى الأرضي(مستوى الخشبة) ومستوى المقعد والمستوى الأوسط والمستوى العلوي، ولم يكن هذا التعدد عشوائيا بل هو وظيفي وله دوره الدرامي وأثره البصري، فهذه المستويات الأفقية المختلفة تغني عن غياب

الديكورات المتنقلة وذات الأبعاد والأحجام المتفاوتة والتي قد تشكل تراكما غير جميل، كما أن هذه المستويات توفر مساحات لعب إضافية غير موجود على المستوى الأرضي للخشبة، وذلك كما هو موضح في الشكل التالي:

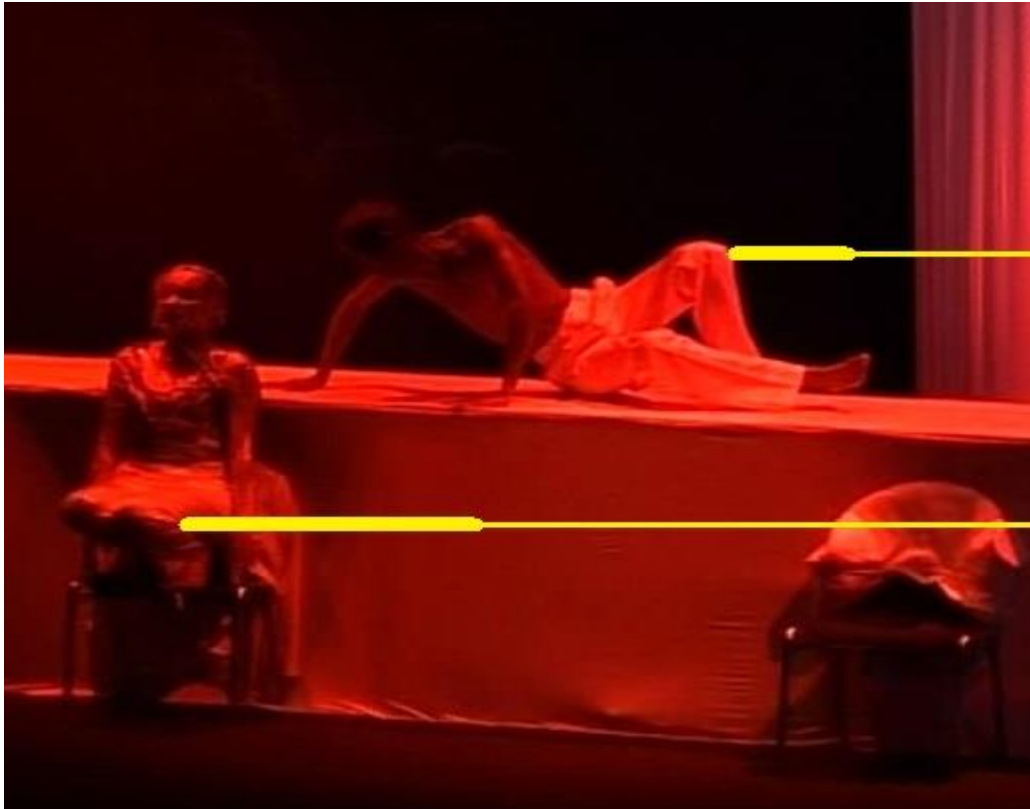


PIC07

كما أن هذه المستويات تسمح للممثلين بتنويع الوضعيات التي يتطلبها الأداء الجسماني المحترف، فيمكن تحقيق وضعية الجلوس مثلا على جميع المستويات، على الأرض(عقو)، على الكرسي(زانة)، على المنصة (عذرا) أو على طاولة الشرفة(المغنية)، ولهذا نعتبر العرض "نون" عرضا ثريا بالمستويات.

وما يزيد هذا العرض جمالا هندسيا هو ذلك التناسب الكمي بين عدد المستويات الأفقية و عدد العناصر العمودية، فمقابل المسويات الأربعة يوجد أربعة أعمدة، وهذا ما يحقق توازنا بصريا لا يدرك بسهولة، وهو أيضا ما يخدم التناغم التشكيلي العام لجميع مكونات الديكور فيما بينها.

هناك أيضا مستويات إضافية يحدثها الممثلون بواسطة الحركة، أو بواسطة وضعيات الجلوس والوقوف مثلما هو مبين في الشكل التالي كمثال:



PIC08

وهي مستويات متغيرة بطبيعتها حسب وضعية جسم الممثل، حيث تتشكل هذه المستويات بالتزاوج مع المستويات الثابتة مثلما يلاحظ في الصورة أعلاه، مستوى إضافي إلى مستوى المقعد بواسطة ركبتي الممثلة، ومستوى إضافي إلى مستوى المنصة بواسطة ركبة الممثل.

2-1-4 الفـراغــات:

لم يترك السينوغراف الكثير من الفراغات رغم قلة العناصر المادية المشكلة للديكور المسرحي، بل حجز كل المساحات المتاحة لتكون جاهزة لاستقبال الأداء التمثيلي، إلا أن بعض الفراغات كان وجودها حتميا، مثل تلك المجودة بين العناصر الأفقية (الأعمدة).



PIC09

2-1-5 المســاحــات:

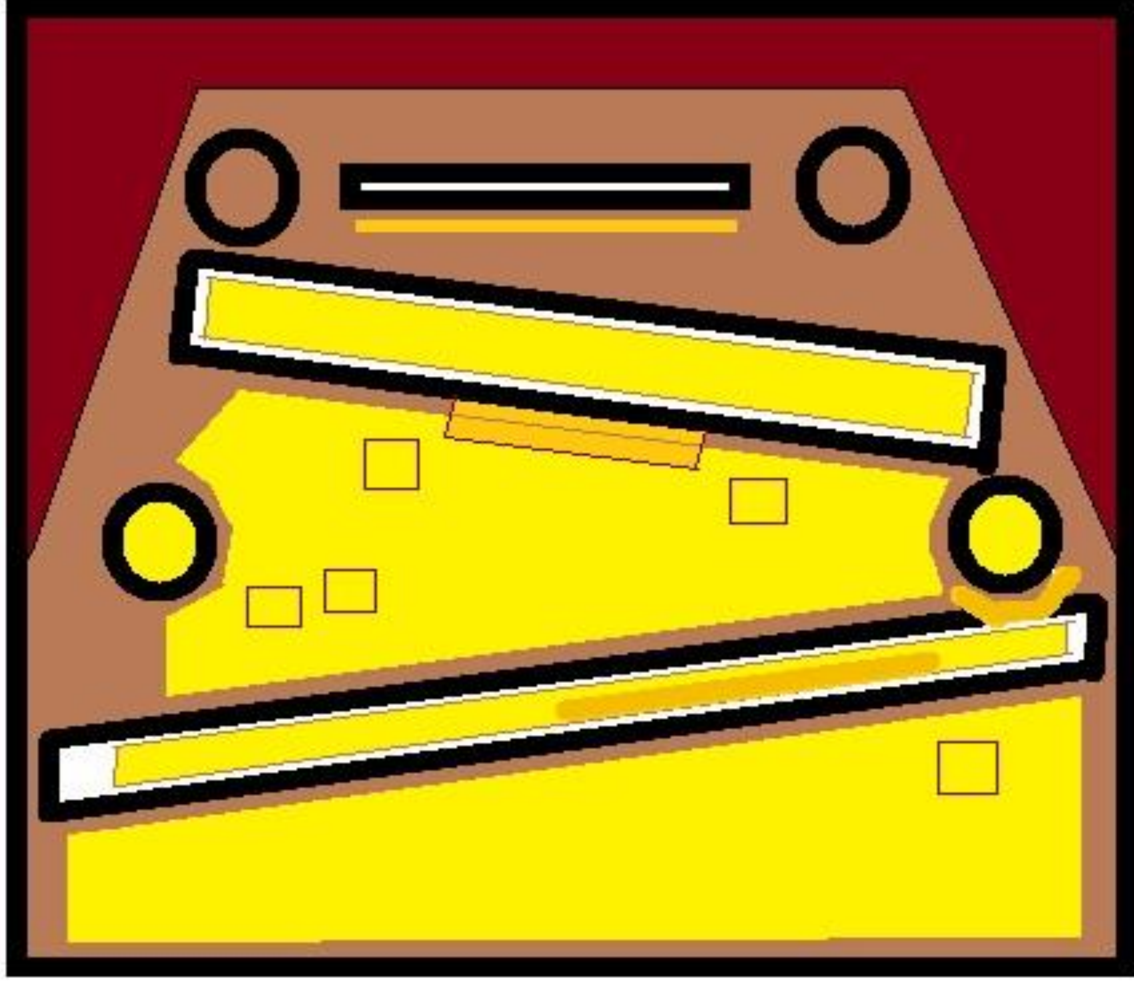
تم استعمال جل المساحات المتوفرة وخاصة منها تلك الموجودة على المستوى الأفقي، كما استعملت المساحات المقابلة للجمهور مثل الجانب المواجه للمنصة المستطيلة

والتي غطيت بقماش أبيض مطاط، بحيث يؤدي الممثل حركاته من وراء القماش فتظهر بصورة بارزة ثلاثية الأبعاد، ونفس التقنية تم تنفيذها مع العمود والبساط الأرضي.



PIC10

أما المساحات الأفقية فقد تم استغلالها من طرف الممثلين بطريقة متوازنة وذلك حسب التصميم المدروس للحركة، فكانت المساحة ما دون البساط الأرضي إلى مقدمة الخشبة هي المساحة الأوسع، تليها المساحة الموجودة بين البساط الأرضي والمنصة المستطيلة، ثم مساحة سطح المنصة المستطيلة، ثم مساحة الواجهة الخلفية المخصصة للمغنية والعازف ثم المساحة الموجودة بالجانب المواجه للمنصة وأخير مساحات المقاعد.



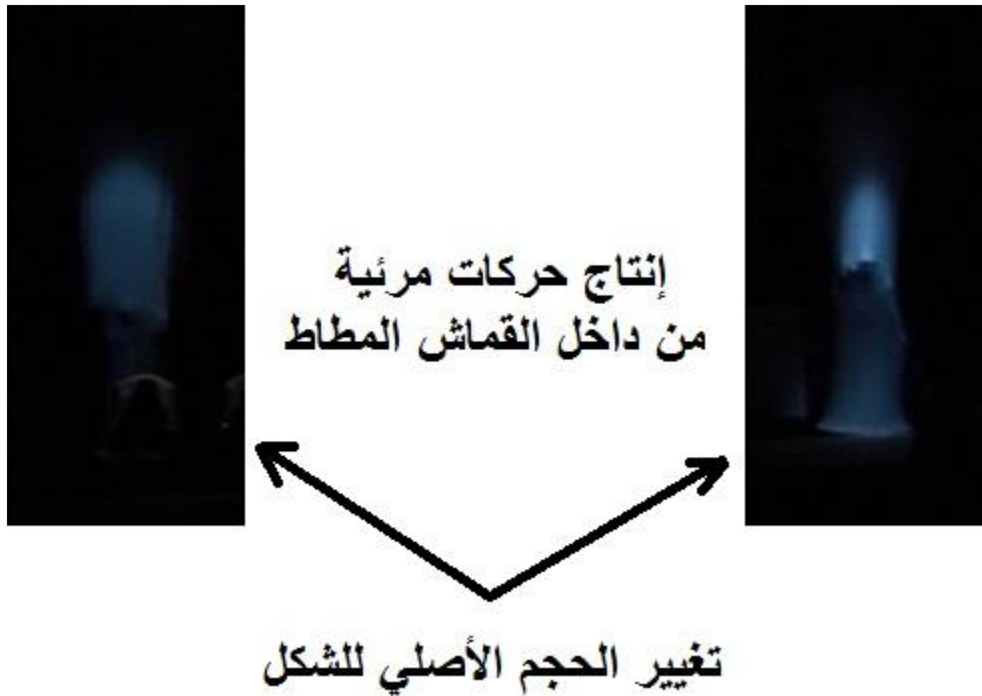
PIC11

6-1-2 الكتــل والأحــجــام:

اختار السينوغراف مواد خفيفة وذات خصائص تسمح بتعديل أشكال قطع الديكور الوظيفية مثل المنصة والبساط الأرضي والأعمدة، وأهم خاصية لهذه المواد هي التمدد والتمطيط، كانت المادة الرئيسية التي تكتسب هذه الخاصية هي القماش المصنوع من خيوط النايلون القابلة للتمدد، حيث يمكن تغيير أشكالها عن طريق الشد أو الدفع الداخلي، بالطبع كان لا بد من وضعها فوق إطار معدني مكعب (المنصة) أو لفها وشدها حول دوائر معدنية (الأعمدة) من فوق ومن تحت أو بسطها في وضع حر ومنتظم (البساط الأرضي) وذلك لتأخذ شكلها الأولي حسب وظيفتها.

إن اختيار هذه المواد الخاصة فرضته طبيعة العرض المسرحي الحديث الذي يوصي باستعمال مثل هذه المواد التي تساعد الممثلين في الأداء، ثم أنها تحقق شروط سهول التركيب والتفكيك والنقل، لذلك كانت الكتل في أدنى مستوياتها من حيث الوزن والكثافة وهذه ميزة مطلوبة في الديكور الحديث.

أما الأحجام فقد تم توظيفها فنيا لخدمة الأداء التمثيلي وذلك من خلال استغلال الفراغات الموجودة داخل قطع الديكور، وبما أن الممثل لا يظهر في هذه الوضعية فكان لا بد من برمجة حركات تجعله مرئيا من الخارج، فكان إنتاج هذه الحركات بواسطة الدفع الداخلي للقماش المطاط بحيث تكون هذه الحركات بارزة ويمكن مشاهدتها باستعمال الضوء والظل.



PIC12

يسمح تغيير الحجم الأصلي للشكل بزيادة مؤقتة في الحجم وتختفي هذه الزيادة بانتهاء الحركة حيث يعود الشكل إلى حجمه الأصلي وصورته الأولى، تعتبر هذه التقنية من أجمل ما تم إدخاله في العروض الحديثة، وذلك لسهولة تنفيذها وأثرها الجمالي في تنميق الفعل الدرامي.



زيادة الحجم بواسطة تقنيـة التمطيـط

PIC13

2-2 قراءة سيميائية في العرض المسرحي "نون":

إن هذا التناول السيميائي للعرض المسرحي "نون" هو محاولة لفهمه من جوانبه الرمزية أكثر من أن يكون دراسة سيميائية مفصلة وعميقة، و سوف يكون التركيز على إبراز العلامات اللغوية والمرئية والسمعية، ابتداء بعتبة العنوان ومرورا بتبيين مدلولات أسماء الشخصيات و الأمكنة وصولا إلى دلالات الألوان ورمزية الحوار.

1-2-2 دلالات عنوان النص:

أكد رولان بارث على "أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية..."[1]، وقد وضع المؤلف عنوانا يتكون من كلمة

[1] فواز، معمري، قراءة سيميائية في مسرحية الطاغية لـ محمد غمري، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في النقد المسرحي الجزائري، كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2013-2014 ، ص34.

واحدة وهي عبارة عن اسم شخص، "نون" هي في مفهومها الأصلي الأول تعني لفظ الحرف العربي "ن"، وقد وردت في القرآن الكريم في بداية سورة القلم(الآية 1)، في صيغة القسم (ن والقلم وما يسْطُرُون)[1] حيث فسرها العلماء كالتالي:

" قيل:المراد بقوله: (ن) حوت عظيم على تيار الماء العظيم المحيط، وهو حامل للأرضين السبع" [2] *.

ما يشد الانتباه ويثير التعجب أن مكان وقوع أحداث المسرحية يشبه ذلك المكان الموجود في بطن الحوت الذي التقم النبي يونس (ذو النون) عليه السلام، إنه مكان انتقالي بين مكانين، مكان سبق التواجد به كما تروي الشخصيات ومكان غائب غير ملموس ينتظر الانتقال إليه، وهو ما يكشف عن الثقافة الدينية الواسعة للمؤلف وذكاءه في استعمال الخيال لتحويل المعارف السابقة إلى مواقف محدثة تثير الإعجاب و تدل على قدرات إبداعية راقية.

---

[1] القرآن الكريم، سورة القلم، الآية 1.

[2] المصحف الإلكتروني، على الرابط: http://www.e-quran.com/katheer-s68.html، طبعة 2009، تاريخ التصفح: 12-10-2016.

*- " كما قال الإمام أبو جعفر بن جرير: حدثنا ابن بشار، حدثنا يحيى، حدثنا سفيان - هو الثوري- حدثنا سليمان - هو الأعمش- عن أبي ظَبْيان، عن ابن عباس قال:أول ما خلق الله القلم قال:اكتب. قال:وما أكتب؟ قال:اكتب القَدَر. فجرى بما يكون من ذلك اليوم إلى يوم قيام الساعة. ثم خلق « النون » ورفع بخار الماء، ففُتِقت منه السماء، وبسطت الأرض على ظهر النون، فاضطرب النون فمادت الأرض، فأثبتت بالجبال، فإنها لتفخر على الأرض. وكذا رواه ابن أبي حاتم عن أحمد بن سِنان، عن أبي معاوية، عن الأعمش، به. وهكذا رواه شعبة، ومحمد بن فُضَيل، و وَكِيع، عن الأعمش، به. وزاد شعبة في روايته:ثم قرأ: (ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ) وقد رواه شريك، عن الأعمش، عن أبي ظبيان - أو مجاهد- عن ابن عباس، فذكر نحوه. ورواه مَعْمَر، عن الأعمش:أن ابن عباس قال... فذكره، ثم قرأ: (ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ) ثم قال ابن جرير:حدثنا ابن حميد، حدثنا جرير، عن عطاء، عن أبي الضُّحَى، عن ابن عباس قال:إن أول شيء خلق ربي، عز وجل، القلم، ثم قال له:اكتب. فكتب ما هو كائن إلى أن تقوم الساعة. ثم خلق « النون » فوق الماء، ثم كبس الأرض عليه." ، نفس المرجع السابق.

على أن حرف النون، كما يقول رونيه غينون*: " هو الحرف الرابع عشر في كلا الأبجديتين العربية والعبرية، وقيمته العددية 50، ولكنه في الأبجدية العربية يشغل، إلى ذلك، مكانة مرموقة بشكل خاص لأنه يختتم النصف الأول من هذه الأبجدية التي يبلغ مجموع حروفها 28 حرفًا، أما في دلالاته الرمزية فهو يشير في المنقول الإسلامي خاصة إلى الحوت، إذ يقابل عندئذٍ المعنى الأصلي لكلمة ' نون ' التي تشير إلى الحوت والتي تعني أيضًا "سمكة"، بهذا المعنى دُعِيَ سيدنا يونس (النبي يونان) ' ذا النون' .."[1]، حيث مكث سيدنا يونس في بطن الحوت المظلم خلال فترة انتقالية فاصلة بين حياته السابقة – ما قبل الحوت- و حياته اللاحقة.

2-2-2 دلالات أسماء الشخصيات:

نون: هو اسم شخص مذكر مستحدث نادر الاستعمال كاسم اجتماعي، لكن أحد فناني الكاريكاتور في الجزائر استعار اسم "نون" وصار معروفا به في عالم الصحافة، إن ارتباط مفهوم الحرف "ن" أو الكلمة "نون" بمعنى القلم والتسطير كما جاء في القرآن الكريم جعل المؤلف يختارها كاسم للشخصية الرئيسية في المسرحية، لكنه حاول تحوير المعنى بما أنه مرتبط بموضوع الكتابة فصار "نون" هو اسم الكاتب، وهذا يدل على البعد الصوفي في هذا النص المسرحي بما أنه لا يتكلم عن الدين بل عن الكتابة والتأليف عموما.

عذرا: هو اسم امرأة باللفظ العامي حيث تحذف الهمزة في آخره، وهو اختصار لصفة "عذراء" أي المرأة البكر أو التي لم يسبق لها الزواج في مفهوم مجتمعنا أي التي

[1] رونيه، غينون، أسرار حرف النون، مقالة منشورة بموقع معابر: http://maaber.50megs.com/issue_april04/mythology_1a.htm، تاريخ التصفح: 10-09-2017.

*"من أهم رجالات الفكر الروحاني في العصور الحديثة وأعظم العلماء الذين انتهى إليهم الغوص في تاريخ الأديان والتبحُّر في الرموز الدينية المقدسة مؤلِّف المقال السابق، البحاثة الفرنسي رونيه غينون (1886-1951)، الذي اتصل روحيًّا بممثِّلين عن أهم المنقولات الروحية الحية، الطاوية والهندوسية والمسيحية والإسلامية، في بُعدها الباطني، ودرسها على مصادرها الأصلية، ثم اعتنق الإسلام لنيل بركة المُسارَرة الصوفية (البيعة) وتسمَّى بـ"عبد الواحد يحيى". وقد عاش العقدين الأخيرين من حياته في القاهرة، ومات ودُفِن فيها. وقد كتب الكثير من المقالات والكتب المهمة التي تجلو رموزًا كثيرة وأسرارًا مكنونة في المنقولات الروحية جمعاء. وكتاباته كانت المنطلق لتيار روحي نقلي شديد التماسك في الغرب."، نفس المرجع السابق.

لم تقترن جنسيا برجل أبدا، وهو اسم من أسماء السيدة مريم أم عيسى المسيح عليه السلام كما يدعوها المسيحيون، و يمكن أن تكون تحويرا عاميا للكلمة/الاسم: عُذرة، وهي:

"عُـذْرَةُ مِنَ الشَّعْرِ : الْخُصْلَةُ مِنْهُ.

عُـذْرَةُ الْـفَـــــرَسِ : الشَّعْرُ عَلَى كَاهِلِ الْفَرَسِ.

عُـذْرَةُ الْـفتـــــــاةِ : بَكَارَتُهَا، وَهُوَ غِشَاءٌ رَهِيفٌ يُغَطِّي الْفَتْحَةَ التَّنَاسُلِيَّةَ لِلأُنْثَى.

بَـنُـــــــو عُـذْرَةَ : اِسْمُ قَبِيلَةٍ حِجَازِيَّةٍ اِشْتَهَرَتْ بِالْحُبِّ الْعُذْرِيِّ الْعَفِيفِ"[1].

أما في النص فهي فتاة تعرضت لفعل الاغتصاب من طرف أحد رجال السلطة فتحولت إلى راقصة بالملاهي الليلية، كرد فعل انتقامي من المجتمع الذي لم يحفظ شرفها وكرامتها و أمنها، لتستعمل أنوثتها وجمالها كسلاح لإخضاع الرجال الفاسدين الذين استغلوا ضعفها، رغم قذارة سلاح الانتقام الذي هو أيضا اختيار وحيد ناتج عن وضعية إجبارية، كتعبير فعلي وعملي عن مقولة "الغاية تبرر الوسيلة"، أو أن تكون طبيعة رد الفعل من نفس طبيعة الفعل، و هنا تتجنب الشخصية سلوك التجاوز والعفو وتتجه نحو المحاسبة والعقاب بداية بجلد ذاتها ونهاية بالانتقام من الأعداء، رغم أن الشخصية لم تعد تحمل صفة العذرية إلا أن المؤلف جعلها تحتفظ باسم "العذراء"، أولا لأن الاسم أو اللقب يصعب تغييره بسبب الشهرة والتعود واقتران الاسم بالشخصية يجب أن يتميز بالثبات والديمومة، هذا في الواقع، ثانيا قد يكون المؤلف متعاطفا مع هذه الشخصيات جميعا حتى الشريرة منها وهذا معروف لدى الكتاب، لذلك احتفظ لـ "عذرا" باسمها الأصلي رغم تحولها إلى نقيض شخصيتها الحقيقية فلم يدعها مثلا بـ"الراقصة" أو غير ذلك.

زانـة: هو اسم شخص مؤنث تم تحريفه حسب اللهجة العامية ليوافق معنى اسم (زينة) أي الجميلة و زينة من " زين : زين الزَّيْنُ خلافُ الشَّيْن وجمعه أَزْيانٌ، قال حميد بن ثور: تَصِيدُ الجَلِيسَ بأَزْيَانِها ودَلٍّ أَجابتْ عليه الرُّقَى زانه زَيْناً، وأَزَانه وأَزْيَنَه على الأَصل وتَزَيَّنَ

[1] شرح معنى كلمة: عذرة، بالموقع: عذرة=http://www.alburaq.net/translate.asp?term.

هو وازْدانَ بمعنًى وهو افتعل من الزِّينةِ."[1]، لكن اسم زانة له معنى آخر: " زانا أو زانة : اسم علم مؤنث، في العربية نوع من الشجـر العظيـم الطـويـل، وفي الميثولوجيا الرومانية هو اسم لأحد آلهة الرومان."[2].

وكما هو معروف فإن الزانة هي عمود طويل يستعمل لأغراض متعددة ومنه جاءت تسمية رياضة "القفز بالزانة"، ويعرف أيضا أن طول القامة هو علامة جمالية لدى النساء والرجال، فيصبح المعنى مجزأ بين " زينة=جميلة" و "زانة/المرأة =المرأة الطويلة"، وكما ورد في النص و شوهد في العرض فإن "زانة" هي امرأة جميلة بريئة قتلها الإرهابيون، وهذه إدانة واضحة للإرهاب من طرف المؤلف إذ أن آفة الإرهاب لم تترك شيئا جميلا إلا وقضت عليه، وإذا كانت ضحية الإرهاب هذه المرأة الجميلة الرقيقة فهو حتما سوف يكون في غاية البشاعة والقذارة والقسوة.

بـلـّة: اسم مؤنث لشخص مذكر غالبا، و معناه:

" بلّة : مِنْ بَلَّلَ- وَصَلَ مُبَلَّلَ الثِّيَابِ : أَيْ مُبْتَلاًّ، مَبْلُولَ الثِّيَابِ.

المرادفات: نَدَاوَة، رُطُوبَة، تَعَافِي.

الفعل : بَلَّلَ - المصدر : بلل"[3]

كما نستشهد دائما بالمثل الشهير: (زاد الطين بلة)*.

---

[1] شرح معنى كلمة زانا، بالموقع: /زانا/https://www.almutadaber.com/mojam.

[2] شرح معنى كلمة زانة، بالموقع: http://a7la3alaam.blogspot.com/2014/02/blog-post_3636.html.

[3] شرح معنى كلمة بلة، بالموقع: http://www.alburaq.net/translate.asp?term=%D8%A8%D9%84%D9%84.

* "كثيراً ما نسمعهم يقولون: زاد الطين بَلَّة – بفتح الباء وهذا خطأ، والصواب في نطق هذا المثل المشهور: زاد الطين بِلَّة – بكسر الباء – كما في المعاجم اللغويَّة، وهذا النطق هو الاستعمال اللغويّ الصحيح، فهكذا نطقت العرب؛ جاء في المعجم الوسيط: «بَلَّ الشيء بالماء ونحوه بَلاًّ، وبلَّة، وبَلَلاً، وبَلاَلاً: نَدَّاه وفي المختار: «البِلة بالكسر النداوة» وهو الذي يتناسب مع الطين. أمَّا (البَلَّة) بفتح الباء فهي البَلاَلَة، ونضارة الشباب، والغنى بعد الفقر، ويقال: ريحٌ بَلَّة فيها بَلَلٌ، وطواه على بَلَّتِهِ: رَضِيَه على ما فيه» و»البُلَّة) بضمِّ الباء: الخير، والعافية، وسلاسة اللسان ووقوعه على مواضع الحروف». يتبيَّن أنَّ صِحَّة الضبط: بِلَّة – بكسر الباء لا بَلَّة – بفتحها. إذنْ، قُلْ: زاد الطين بِلَّة – بكسر الباء، ولا تقل: زاد الطينَ بَلَّة – بفتحها."، تصويب معنى المثل(زاد الطين بلة)، بالموقع :
.http://www.aleqt.com/2011/02/16/article_504831.html

وهو إشارة إلى الاضطراب الذي تعيشه الشخصية في مسرحية "نون"، فهي شخصية مجرمة قاتلة لكنها في نفس الوقت شخصية مستسلمة ومستكينة يسهل إخضاعها، فهي تتقوى خارج مجال الضغط والقمع لكنها تصير ضعيفة تحت سلطة القوة.

عقو: اسم شخص مذكر وهو اختصار لكلمة "عقون" التي هي صفة حسب المعنى العامي وتعني " الأبكم"، وعلاقتها بالشخصية التي تحمل هذا الاسم في المسرحية هي أن الشخصية مصابة بإعاقة "التأتأة" أو التلعثم، تعبيرا عن حالتها النفسية المعقدة والمتأزمة، فهذه الشخصية شاذة جنسيا كما جاء في النص وذلك ما يجعلها غير متوازنة ولا تحسن التعبير عن نفسها بشكل طبيعي، لهذا اختار لها المؤلف اسما شاذا وغير مألوف أيضا كما أنه اسم ناقص من حيث عدد الحروف، ذلك أن أسماء الشخصيات هي مقدمات للتعرف عن الأبعاد المختلفة لها نفسيا واجتماعيا وجسمانيا.

بروائيل: هذه الشخصية الذكورية القوية تمثل سلطة الرقابة الداخلية للكاتب أو القوة الخارجية المعارضة لاتجاه إرادة الكاتب، قوة مؤلفة من مختلف عناصر المنع والقمع والتحريم والتجريم، فهي دوما متواجدة لتحد من حرية التعبير والإبداع لدى الكاتب، لذلك كانت شخصية بروائيل معارضة لشخصية نون، فهي تتدخل في توجيه النص وتحرض الشخصيات على التمرد والخروج عن الإطار الذي عينه الكاتب.

المغنية و العازف: شخصيتان تتواجدان في الخلفية المرئية تنتجان خلفية موسيقية تساهم في تعميق الفعل الدرامي، كما أنهما تظهران في البداية والنهاية و خلال العرض كفواصل موسيقية صوفية تؤكد دوريا على السمة الفنية المسرحية للعرض، وذلك بواسطة الهيئة وطريقة الجلوس واللباس والنوع الموسيقي.

3-2-2 دلالة التكــرار في لفظ الحــوار:

ورد في العرض الكثير من العبارات المكررة في كلام الشخصيات، وكما هو معروف فإن هذا التكرار ليس عشوائيا أو بلا غاية بل له وظيفة فنية مهمة ألا وهي التأكيد على

المعنى، كما أن لآلية التكرار اللفظي نتائج سمعية إذ تولد لدى المستمعين نوعا من التتابع الإيقاعي الذي هو تأثير موسيقي، فيأتي الحوار الذي تتخلله هذه التكرارات متناغما مع الجو العام للمسرحية وهو ما يحقق الاستماع المريح و يعزز تطور المنحنى الدرامي في تصاعده و نزوله.

يتسم التكرار في مسرحية "نون" بأغراض متعددة ومختلفة منها على سبيل المثال:

غرض الحنين: في مناداة عقو لأمه الغائبة: (عـقــو : مـامـا، مـامـا، مـامـا، مـامـا.)

غرض الأهمية: في تكرار لفظ الساعة الدال عن الزمن:

(زانـــــة : أشـحـال راهـة الـسّاعـة ؟

عــذرا : الـسّاعـة، عـلاه ؟

بـلـــّة : الـسّاعـة مـشـؤومـة.)

غرض التحسر واليأس: في كلام بلة حول الموت بتكرار اللفظ :

(بـلـــّة : الـفـرحـة مـاتـت.

الـضّـحـكـة مـاتـت.

الـذّكـرى مـاتـت.

كـلـشـي مـات.)

4-2-2 دلالـة الأرقــام:

تتمثل رمزية الرقم سبعة في أنه "يربط العالم المادي بالروحي، ويتناغم مع ذبذبات وطاقات الوعي الكوني والاستنارة الروحية والتطور الروحي ومعرفة الذات والحكمة والحدس والأساطير وعلم الفلسفة والكيمياء والمعرفة، يرتبط بكوكب زحل ويوم السبت واللون

البنفسجي والرمادي."[1]، كما جاء في النص ذكر الرقم (7) الذي له دلالات عدة معروفة، فهو يمثل عدد أيام الأسبوع بمعنى دورة زمنية مغلقة مما يؤكد على تعاقب الزمن واستمراره، وهو أيضا يمثل عدد السماوات كما جاء في الأثر الديني مما يعطي التصور بشساعة الكون أو امتداد الفضاء، كما أن للرقم سبعة دلالة صوفية توحي بالاتجاه إلى فوق أو إلى السماء والعزوف عن الانشغالات الأرضية في الأسفل، كما جاء في الحوار بين عذرا و بلة حول الزمن والمكان:

(عــذرا : كـانت مـعـلـقـة فـالـحيط ، الـزّمـان يـدور والـرّيـسـان حـابـسـة،

وهـي مـعـلـقـة فـالـحيط ديـمـا حـابـسـة.

الـسّاعـة سـبـعـة.

بــلـــــّة : الـزّنـزانـة سـبـعـة.)

سجل أيضا الرقم (3) حضوه في النص، كرمز لعدد الإرهابيين وعدد فوهات البنادق وعدد الطلقات النارية، أو كما جاء في كلام زانة وهي تصف اغتيالها :

كـانـوا ثـلاثـة بلا مـلامـح، بلاعـيـون، بلاوجـوه.

(... طـلقـات ثـلاث فـي الـظـهـر.

ثــلاثـــة فــــي الــــــــرّأس.

ثـلاثـة فـي وجـه ربـيـع الـحـــبّ.)

للرقم ثلاثة معاني روحية منها أنه "ينشأ مفهوم الثلاثة من وجود مبدأ مستتر، مبدأ معبِّر، وعملية انتقال بينهما وبالذات من اللا تعبير للتعبير، من اللاخلق للخلق، وهذا أحد المبادئ الأساسية للأيورفيدا الهندية من خلال الفاتا والبيتا والكافا: الفاتا مبدأ الحركة والتحول، البيتا مبدأ الطاقة والكافا مبدأ الكتلة."[2].

---

[1] قيصر، زحكا، رمزية الأرقام والأشكال الهندسية، مرجع سابق.

[2] نفس المرجع السابق.

ذلك أن الرقم ثلاثة هو الأول في صيغة الجمع الرقمي، وهو أقوى الصيغ الجمعية فالجمع أربعة أو خمسة أو مئة أو ألف ليست هي أقوى من حيث الدلالة من الجمع ثلاثة الذي يعني الكثرة و التعدد وإن كانت تفيد الإحصاء المضبوط، وكما هو معروف فإن أقل عدد دال على الجماعة هو ثلاثة أفراد، وهو في العبارة الأخيرة " ثلاثة في وجه ربيع الحبّ" أي رصاصات ثلاثة قتلت ربيع الحب الذي هو أجمل فصل بثلاثة أشهر جميلة قتلت كلها، أما ربيع الحب فهو دلالة عن المرأة (شخصية زانة) ثم عن جميع النساء اللواتي قتلهن الإرهاب الأعمى، ويدل أيضا الرقم ثلاثة على أن آفة الإرهاب مست الجميع ولم تكن ظاهرة محصورة أو جزئية بل كانت عامة وشاملة.

5-2-2 دلالات ازدواجية اللون وتكراره في المظهر السينوغرافي:

اعتمد السينوغراف في تصميمه للعناصر المرئية المتمثلة في الديكور والملابس والإكسسوارات بشكل عام عن ثنائية لونية (أبيض، أسود)، و هنا يجب أن نشير إلى ملاحظة مهمة تتعلق بتأويل رموز و معاني الألوان و اختلاف هذا التأويل من شعب إلى آخر ومن حضارة إلى أخرى، فـ "يمكن القول أن الحالات النفسية والعاطفية قد تتسبب عن آثار الألوان على الإنسان، فالألوان مفرحة، مهدئة، مهيجة، محزنة، مشوشة، مقلقة، مؤملة، مخيبة وهكذا العوامل الاجتماعية كالآداب، السنن، التقاليد والعادات لها أثرها في اختيار وتفضيل اللون، فالسواد ليس لون الحداد والحزن عند كل الشعوب كما أن البياض ليس لون الفرح والسرور عند الجميع"[1]، لذلك هناك نوع من الاختيار الحر في هذا الموضوع.

أولا يدل الازدواج على وجود حالتين متقابلتين وهما في الواقع متضادتين، حالة السلم والأمل والحياة التي تمثلها القيمة اللونية البيضاء وحالة العنف واليأس والموت التي تمثلها القيمة اللونية السوداء، وهذا التقابل المتسم بالتضاد يدفع غالبا إلى فعل الصراع بأشكاله المتعددة، لكن في هذه المسرحية ظهر الصراع و كأنه في شكل الحرب الباردة بين الشخصيات المسرحية

[1] علاء، الجوادي، ملاحظات في فلسفة الألوان واستعمالاتها، مقالة منشورة بالموقع:
http://www.alnoor.se/article.asp?id=154345، بتاريخ: 23-05-2012، تاريخ التصفح: 11-09-207.

و مصائرها التي عينها المؤلف مسبقا، إذ كل شخصية تصارع مصيرها وتحاول يائسة الانفلات منه ولو بعد فوات الأوان، وكل أملها أن يعيد الكاتب الكتابة ليعدل فيها ويغير ويبدل لصالح هذه الشخصيات.

لقد استعار السينوغراف بالاتفاق مع المخرج هذا المظهر اللوني للمناظر المسرحية من عالم السينما ونقله إلى المسرح باقتدار، ففي السينما حين يكون هناك مشهد استرجاعي أو تذكري حيث تعود أحداثه إلى الزمن الماضي يستعمل المخرج تقنية اللون الأبيض/الأسود، وذلك لتمييزها بصريا عن أحداث الزمن الحاضر، وبما أن أغلب ما يدور في مسرحية "نون" هو سرد لقصص وأحداث من الماضي فإنه كان مناسبا تلوين المشاهد بالأبيض والأسود من وجهة النظر الفنية.

6-2-2 دلالات ذكر الألوان في الحوار:

جاء في النص المسرحي ذكر عدة ألفاظ دالة عن الألوان متفرقة في عدة عبارات، لكن الملاحظ أن الألوان المشار إليها لم تخرج عن الازدواج اللوني سابق الذكر، مع الإتيان بمرادفات معنوية مثل: الشمس، الصباح التي تحيل على البياض وكذلك الكحل، الظلمة التي تحيل على السواد، أو كما تؤكد شخصية بروائيل على طبيعة المكان المسرحي فتجيبه شخصية نون كما يبين الحوار التالي:

(بـروائـيـل : هـنـا فـي الـنـّقـطـة نـون.

لا تـزعـم أنـّك لم تـعـرفـهـا.

نـــون : نـقـطـة مـا وراء الـبـيـاض.)

المكان هو النقطة "نون" أو نقطة ما وراء البياض، وهنا تتباين مستويات المكان، فهناك مكان البياض وهناك مكان ما رواء البياض، لكن ما لون المكان الذي هو في ما وراء البياض؟، هل يكون لونه أسود؟، قد يكون لونه أبيض باعتبار أن منطقة البياض تأتي بعد

منطقة الكتابة (المسودة) وبعد نقطة النهاية، و تبرز الجمالية بواسطة هذا التلاعب بالتباين و التداخل بين البياض والسواد.

نون كان غائبا عن المكان المسرحي (نقطة ما وراء البياض) ومنتظر قدومه أي في الجهة الأخرى من المكان المسرحي، إذن لقد كان نون في المنطقة البيضاء:

(عـقــو : آه ، آه ، شـفـت نـون.

نـون لابـس لـبـيـض، وراكـب فـي عـود بـيـض.

زانـــــة : شـفـتــه ؟ !

عـقـــو : واه ، رانـي نـقـولـك شـفـتـه.

وأنـتـيـا ثـانـي ، كـنـت لابـسـة لـبـيـض.

نـيـشـان.

كـنـت لابـسـة لـبـيـض وراكـبـة مـوراه فـالـعـود لـبـيـض.)

في رؤيا عقو تظهر زانة و نون في نفس المكان، بينما هما ليس كذلك بعد، لكن من طبيعة الرؤيا في المسرح كما هي في الواقع أن تتجاوز المكان والزمان، و الرؤيا تهتم بالأحداث المستقبلية عكس الاسترجاع والتذكر اللذان يعنيان الماضي.

في الحوار بين زانة و بلة يظهر أن نون شخصية تتميز على باقي الشخصيات، كأنها شخصية من نور، أو من بياض، من خلال وصفها بالشمس أو بالذاكرة الصافية، لكن بلة يتأسف عن غياب نون وعن الظلام (السواد) الذي ساد في غيابه:

(زانـــــة : نـون هـو الـذاكـرة.

الـشّـمـس هـي نـون.

الـشّـمـس ديـمـا تـطـلـع فـالـصّـبـاح.

ونـون ، كـان يـحـبّ الـشـمـس.

بـلـــــّة : الـشـّمـس طـاحـت.

الـعـالـم غـرق فـالـظـّلـمـة.)

يصف عقو جزء محدد (الحمام) من المكان الغائب في الزمن الماضي:

(عـقـــو : آواه، الـحـمـّام مـعـمـّر بـالـنـسـّا، الـنـسـّا شـعـرهـم كـحـل.

أنـا مـامـا قـاتـلـي يـاعـقـو.

آ عـقـو حـرام، مـا تـشـوفـش فـالـشـّعـر تـكـحـال.

أيـّا والـحـمـّام ولا كـحـل بـالـشـّعـر.)

في المكان الغائب في الزمن الماضي، دخل الطفل عقو رفقة أمه إلى حمّام النساء، حين أرادت أمه أن تعلمه أن النظر إلى عورات النساء محرم على الرجال بأسلوب استعاري تربوي بسيط، معناه أن الخطيئة عاقبتها سوداء، أي أن السواد يأتي ما وراء الخطيئة، لكن عقو بمنطقه الطفولي حسم الأمر وبين أن المكان (الحمّام) مليء بالخطيئة وهو أسود.

في المكان الغائب في الزمن الماضي أيضا، يسرد عقو قصة ختانه في حواره مع عذرا:

(عــذرا : الـكـرطـاب كـحـل.

عـقـــو : أنـا خـفـت كـي شـفـت الـمـقـص.

عــذرا : الـخـتـّان كـحـل.

تبدو أشياء المكان الغائب في الزمن الماضي بالنسبة للشخصيات كلها سوداء، مما يعني أن شخصية نون قد تكون موجودة في مكان محايد غير المكان الذي جاءت منه

الشخصيات، وهذا بسبب أن نون هو المؤلف فليس من الضروري وجوده في نفس المكان مع الشخصيات التي أبدعها وأبدع لها أمكنة خاصة بها.

7-2-2 دلالة الأداء التمثيلي والحركة:

يعتبر الممثل في حد ذاته علامة في المسرح، وهو في نفس الوقت حامل للعلامات إذ أن الأزياء المسرحية بأشكالها وألوانها هي علامات بصرية لها مدلولاتها، وقد ألف المسرحي أحمد شرجي كتابا بعنوان: سيميولوجيا الممثل بوصفه علامة وحاملاً للعلامات، تناول في الفصل الثالث منه " سيميولوجيا الممثل الذي تم فيه الاشتغال السيميائي على النظريات الكبرى التي أسهمت بتطور فن الممثل منذ المسرح الإغريقي وانتهاء بالألماني برتولد بريشت، إذ انفتح المسرح بشكل واسع على المناهج النقدية الحديثة والعلوم الإنسانية، وعلى مشارب مختلفة منذ اكتشاف الضوء في القرن الثامن عشر، وكذلك الثورة الرمزية الهائلة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر."[1].

لقد كانت الأزياء التي حملها الممثلون متماثلة و متشابهة من حيث الشكل واللون، فقد كانت عبارة عن بذلات عصرية بيضاء للرجال والنساء، ودلالات اللون الأبيض هي الطهارة والنقاء والبراءة والسلام، إلا أن هناك دلالة خاصة استغلها المخرج وهي أن اللون الأبيض هو كذلك لون الكفن الذي يحيل مباشرة على الموت أو ما بعد الموت، فكان هذا الاختيار مناسبا و منسجما مع محتوى العرض كرمز بصري.

أما الحركة فكانت جماعية و متناسقة خلال الرقصات التعبيرية، إذ أن موضوع المسرحية وإن كان يبدو في صورة معاناة فردية لدى كل شخصية إلا أنها معاناة وعذابات مشتركة بين الجميع.

---

[1] أحمد، شرجي، سيميولوجيا الممثل بوصفه علامة وحاملاً للعلامات، دار عدنان للنشر والتوزيع، تغطية منشورة في الموقع: http://atitheatre.ae/index.php?option=com_content&view=article&id=4989، تاريخ التصفح: 03-03-2016.

المبحث الثالث: التنوع السينوغرافي في مسرحية "نون".

1-3 مقابلة مع السينوغراف: عبد الرحمان زعبوبي/ 12-08-2016:

"بعد تحياتنا، أستاذنا الكريم ... نود إجراء هذه المقابلة معكم، حول رؤيتكم السينوغرافية العامة في مسرحية "نون " أرجو الإجابة على الأسئلة التالية:

-1- كيف كان تصوركم السينوغرافي الأولي المباشر بعد الاطلاع على النص المسرحي "نون" ؟

-2- هل أتاح لكم هذا النص/العرض الفرصة لتجسيد أفكار جديدة في السينوغرافيا المسرحية ؟

-3- ما يلاحظ على سينوغرافيا مسرحية "نون" هو: تزاوج البساطة والتعقيد معا، هل جاء هذا تلقائيا أم كان مقصودا لاعتبارات فنية ؟

-4- الكوريغرافيا المسرحية، هل كانت تقول ما لم يقله النص، أم هي مجرد إضافات لملأ الفراغات كفواصل أم هي توابل فنية ؟

-5- اعتمدتم على اللونين الأبيض والأسود (القيمتين الضوئيتين) .. في رأيكم ما هي رمزية هذا الاختيار بالنسبة للعرض "نون" ؟

-6- الموسيقى، هل كان اختيار الأجواء الصحراوية/الصوفية في الموسيقى المسرحية محاولة لتعميق أثر الأداء المسرحي في "نون" أم هي فواصل فقط ؟

-7- الإضاءة، كان العرض مضاء كليا في أغلب المشاهد .. هل كان هذا بسبب الابتعاد عن تعتيم العرض لأسباب فنية ؟

الإجـــابة:

(الحمد لله و بعد،

أولا، بدأت في تصميم السينوغرافيا اعتمادا على الفكرة (البرزخ) قبل أن يكتب النص حتى وبعدها جاء النص و تغير التصور وتطور حسب المعطيات الجديدة المتواجدة بالنص، ليتغير النص بعدها حسب الطرح السينوغرافي وهكذا ...كان عملا مخبريا بامتياز.

-2- كل النصوص تدعو إلى البحث عن أفكار و تصاميم و فضاءات جديدة و حتى المواد المستخدمة و الألوان و الإضاءات.

-3- يجب على السينوغراف (الحق) أن يغوص في روح النص و خفاياه إلى حد تبنيه له وإزعاج المخرج و عصر مخيلته حتى يذوب الاثنان في تصور واحد، بالإضافة إلى الأخذ بعين الاعتبار التوابل الجيدة المضافة كالكوريغرافيا و الموسيقى و كل ما هو تلقائي هو - في أصله - مبني على سوابق معرفية و فنية حسب الزاد الثقافي و الفني لكل سينوغراف.

-4- أحسن ما قدمه الكوريغراف سليمان حابس في المجال الفني ذلك الذي أثرى به عرض مسرحية "نون"حسب اعتقادي، لأنها كانت مرة تساير النص و مرة تعارض و مرة تكمله...كانت الكوريغرافيا في "نون" بمثابة حبة الكرز على طورطة الكعك.

-5- أحداث النص تجري في البرزخ (؟) أي بين الحياة و الموت و يلاقي بين الخير و الشر والحاكم و المحكوم و العدل و لا عدل و الليل و النهار (الظلمة و النور) ، الفوق و التحت، الانتظار بين الذهاب و العودة، الجبروت و الخضوع ...الخ، كل هذه تدفعـك إلى اختيــار تــلك القيـمتيــن الضوئيـتيــن (الأبــيض والأسود)...موت(كفن=أبيض) و حداد(حزن و سواد).

-6- الموسيقى: كان اختيار عز الدين للموسيقى على المباشر (en live) اختيارا موفقا إلى حد بعيد و خاصة استعمال الصوت الصحراوي الرائع لمريم و ذلك كان يزيد الجو مهابة و

الممثلين تأثرا و كان في الصميم حيث أن الملابس والكوريغرافيا كانت عصرية، أما الموسيقى (بالعود والدف) مع الغناء و تهاليل مريم الصوفية من التراث ...هذا المزيج أعطى ما كنا نصبوا إليه و هو التنسيق والمزج بين المتناقضات.

-7- الإضاءة لم نشتغل عليها كفاية لضيق الوقت (علما أن العرض الشرفي قدم خلال المهرجان).
تشرفت بالعمل في مسرحية "نون" و التمتع إلى حد الثمالة مع فرقة كانت من خيرة الفرق و مع طاقم مثقف و ذكي و إدارة متفهمة و سخية ...أحن إلى تلك الأيام.

ربما أكون قد أجبتك صديقي على أسئلتك، و شكرا لك لأنك أحييت فيَ ما ظننت أنه قد مات. سلام الله عليك)[1].

2-3 الديكور في العرض المسرحي "نون":

تمثل الديكور المسرحي في العرض "نون" في 12 قطعة[2]، منها:
- 5 قطع متحركة (متنقلة)(أرقام:8-9-10-11-12)، و هي مجموعة كراسي مكتبية متماثلة (جلد أسود على معدن).
- 7 قطع ثابتة (أرقام:1-2-3-4-5-6-7)، متنوعة على الشكل التالي: أعمدة (أرقام: 1-2-3-4) مخروطية من القماش الأبيض مثبتة على الخشبة بشكل مقلوب وترتفع إلى أعلى السقف وهي موزعة في المكان بحيث ترى جميعا.

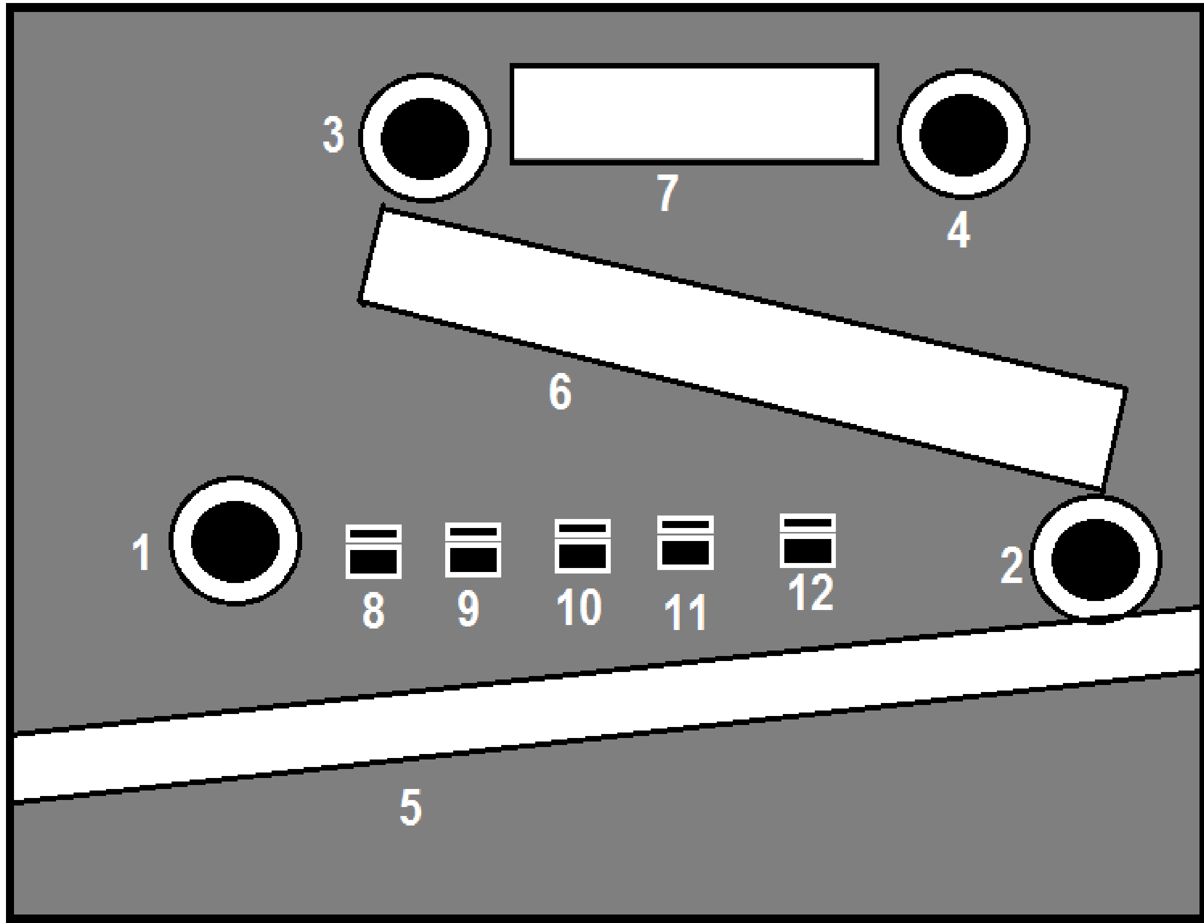
---
[1] مقابلة مع السينوغراف عبد الرحمان زعبوبي حول رؤيته السينوغرافية في العرض المسرحي "نون"، أجريت بتاريخ: 12-08-2016.
[2] مشاهدة فاحصة و تحليلية للتسجيل المصور للعرض المسرحي (نون).

- شريط أرضي (بساط مستطيل أبيض) (رقم:5) يمتد من أقصى أسفل اليسار إلى أقصى وسط اليمين تقريبا.

- طاولة على شكل منصة مستطيلة مغطاة بقماش أبيض مطاط (رقم:6) تمتد من وسط اليمين خلف العمود 2 إلى أعلى اليسار وأسفل العمود 3، وهي معدة أيضا لتحمل ثقل الأشخاص.

- طاولة سوداء معدة لجلوس شخصين فوقها (المغنيـة والعـازف) (رقم:7) توجد بيـن العمـودين الخلفيـين(3 و 4) بحيث تواجه الجمهور.

يلاحظ أن الديكور مكون من مجموعة بسيطة من القطع التجريدية باستثناء قطع الكراسي التي كانت على صورتها المتعارف عليها، ويبدو أن الشكل النهائي للديكور قد تم الاتفاق عليه حسب المتطلبات الفنية للعرض، أي أنه تم دراسة مساحة الخشبة وتوزيع مختلف قطع الديكور بحيث تكون هناك مساحات مناسبة للأداء الجسماني للممثلين ولوحات الكوريغرافيا، التي تم تصميمها خصيصا لينفذها الممثلون أنفسهم في العرض دون اللجوء إلى راقصين، وهذا يعد أيضا نقطة قوة أخرى تضاف إلى المجهود الفني المبذول من طرف الطاقم المسرحي للعمل، مع أن العرض ليس استعراضيا بل هو عرض درامي، وهذا ما يجعل اللوحات الراقصة مندمجة في جسم العرض وغير منفصلة أو أنها تمثل نشازا، بل هي تضيف جماليات الرقص إلى جماليات التمثيل في إطار التعبير الجسدي.



GRAV01

1-2-3 قطع الديكور المتحركة:

استعملت الكراسي كعناصر مادية مرئية متنقلة حسب الحاجة التي تفرضها حركة الممثلين أثناء الأداء، وقد حدث تحريك الكراسي خلال الربع ساعة الأخير من العرض أي في آخره حيث كانت طوال المدة الفائتة موضوعة في مكانها الأول، وكان الدافع الفني لتحريك مجموعة الكراسي هو مشاركتها في الأداء أي في استعراض التعبير الجسدي للممثلين، ويظهر ذلك جليا في تسلسل الصور التالية من العرض:



GRAV02



GRAV03

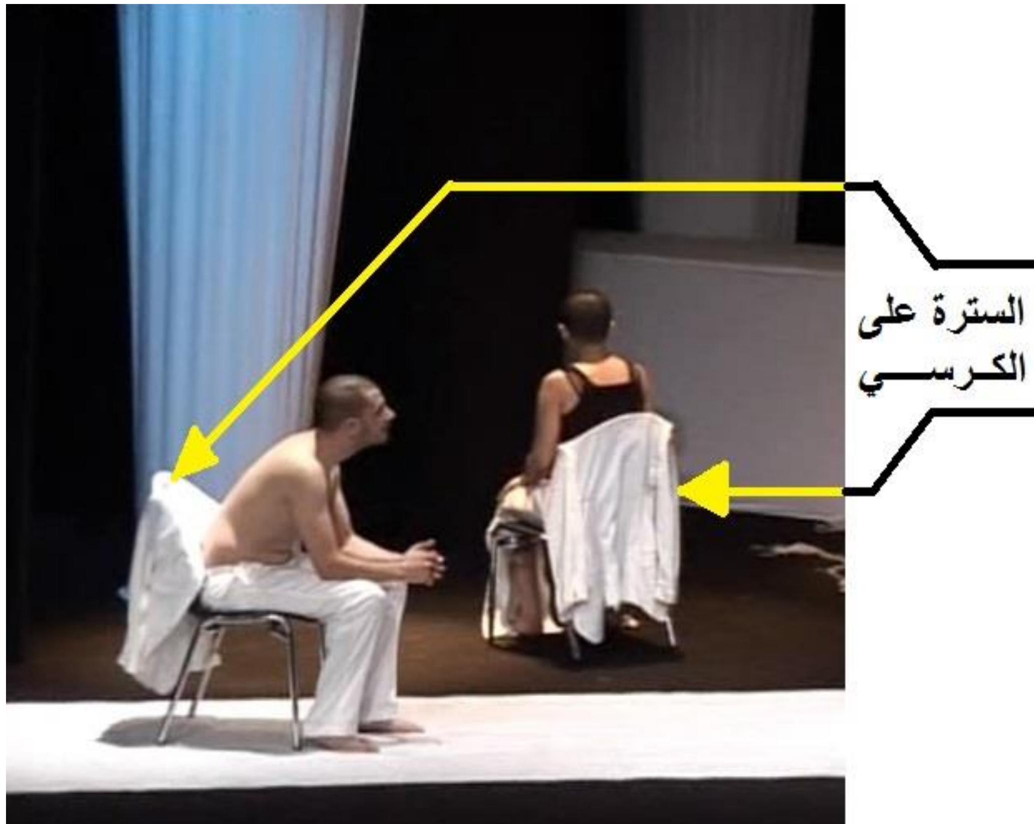


GRAV04



GRAV05

استعملت الكراسي كمشاجب لحمل سترات الممثلين التي هي الأجزاء العليا للزي المسرحي الخارجي الموحد للممثلين كما يظهر في الصورة التالية:



GRAV06

2-2-3 قطع الديكور الثابتة:

كان لقطع الديكور الثابتة العمودية والأفقية وظائف فنية أيضا، حيث تم استعمالها في تحديد المستويات الأفقية وكذلك كمنصات تحمل أجساد الممثلين واتخاذها كمساعدات في الأداء الحركي، وقد اختار كل من السينوغراف والمخرج اختزال عدد القطع والاقتصار على عدد محدود حفاظا على ترك مساحات كافية للعب، فكان هناك تناسب معين بين عدد الممثلين وعدد قطع الديكور حقق توازنا منطقيا بين الموجودات على الخشبة، وقد أحالت تلك البساطة الظاهرة على تحكم فني في التصميم والإنجاز يوحي بانتهاج أسلوب السهل الممتنع في الطرح الفلسفي العام.

تم استعمال البساط الأرضي الأبيض لعدة أغراض فنية، منها كمحدد لمساحات اللعب السفلى والعليا وكذلك كفاصل مرئي ذي وظيفة درامية حيث أنه يفصل بين مجموعتين من الشخصيات على الخشبة، كما أنه استعمل بمثابة نفق سطحي تنتقل عبره إحدى الشخصيات ثم تخرج من إحدى فتحاته، وهو أيضا يعتبر عنصرا هاما في هندسة الفضاء السينوغرافي حيث أنه يحقق التوازن البصري للمنظر مع بقية العناصر الأخرى.

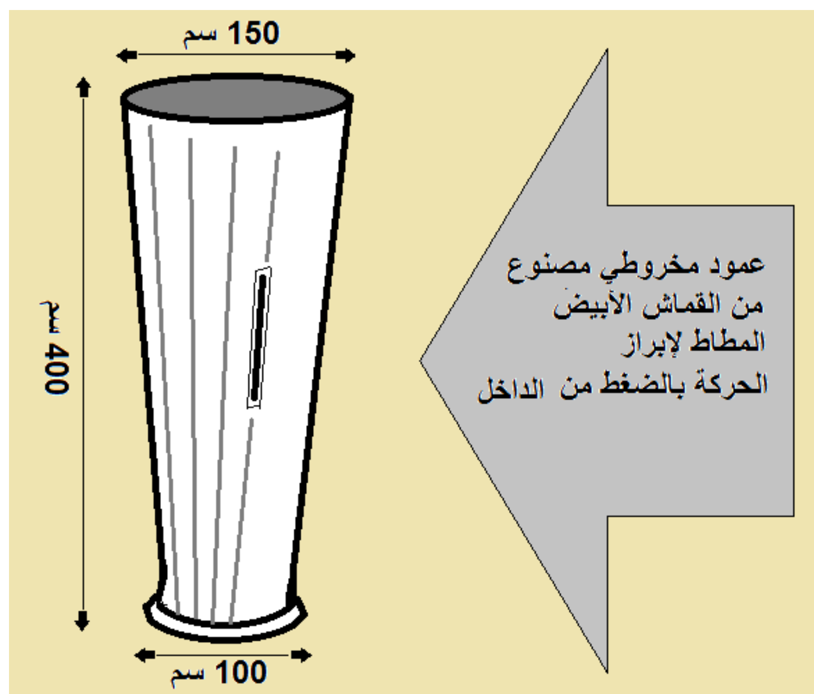


GRAV07

أما الأعمدة الأربعة التي تم تصميمها لتكون فارغة من الداخل وذات سطح مدرج عموديا فقد تم إنجازها بمادة القماش الأبيض، كما أنها تظهر بشكل مخروطي مقلوب وهي تكون عند رؤيتها مجتمعة بداية رواق من الأعمدة المصطفة وباستعمال تقنية المنظور تظهر وكأنها تحتضن المشهد المسرحي وتحيط به، وقد تم استغلالها في الأداء من طرف أحد الممثلين الذي كان بداخل العمود الأيمن.

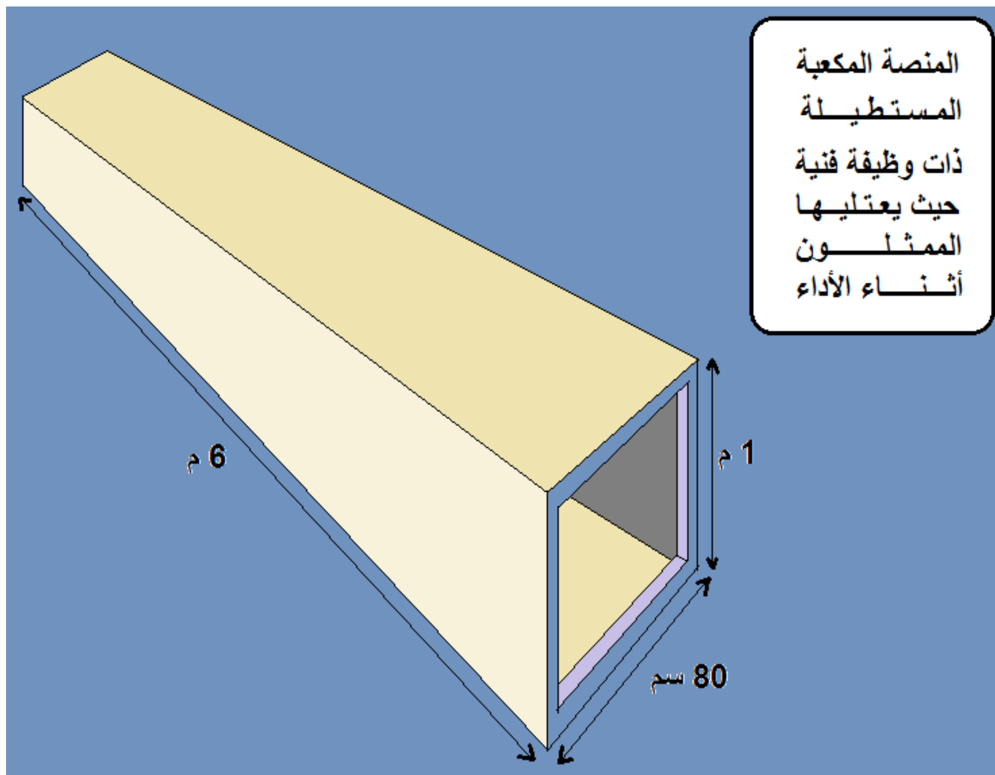


GRAV08



GRAV09

تمتد المنصة الطويلة من أقصى أسفل/يمين الخشبة إلى أعلى/يسار الخشبة، بطول حوالي 6 م لتختفي خلف الستار الداخلي الأسود، وهي بعرض 80 سم وبارتفاع قدره 1م، تم إعطاء هذه الأبعاد لأغراض فنية أولا ثم اعتبار النسب الهندسية التي تسمح بظهور هذه القطعة بشكل مريح للنظر، فقد كان استعمال الوضعية المائلة لتظهر المنصة حسب قاعدة المنظور الهندسي وكأنها تتجه من أسفل الخشبة إلى أعلاها أو بالاتجاه العكسي، حيث يكون الانطباع البصري للمتفرج هو امتداد هذه المنصة إلى مسافة بعيدة.



GRAV10

توجد في أقصى الخلفية طاولة كبيرة يجلس عليها كل من المغنية والعازف، حيث تسلط عليهما إنارة فوقية جانبية، فتظهر المرأة بردائها الذي يغطي كل جسدها إلا الرأس واليدين وهي تضرب على الطبلة الصحراوية الموضوعة على ظهر الطاولة، وبجانبها يجلس عازف العود يرافقها موسيقيا وهي تؤدي الغناء حسب المقام الصوفي الصحراوي.



العازف بالعود إلى اليمين والمغنية على الطبلة يسارا يجلسان على الطاولة الكبيرة

GRAV11

تسع الطاولة الكبيرة لشخصين جالسين، لكن حتى تكون مرئية بما عليها بحيث يظهر كل من العازف والمغنية يجب أن يكون ارتفاعها أكبر من ارتفاع المنصة المستطيلة، وهي بهذا تحدث مستوى جديد هو الأكثر علوا بالنسبة للمستويات الأخرى، وهذا الارتفاع يعادل تقريبا ضعف ارتفاع المنصة المستطيلة أي 2م، كما يفصل هذا الارتفاع أفقيا بين الشخصيات المتواجدة في مستويات مختلفة، وهذا الفصل له مبررات درامية حيث أن الشخصيات التي تمثل و تقوم بالتعبير الجسدي غير تلك الموجودة في الخلفية و التي تقدم مرافقة موسيقية إضافية، ذلك أن الأداء الغنائي والموسيقي يتطلب الوقوف أو الجلوس مع الثبات النسبي أما الأداء التمثيلي فهو يستلزم الحركة والتنقل مثل المشي والقفز والدوران.



GRAV12

إن وجود المغنية إلى جانب العازف في نفس الإطار المكاني بحيث يكونان معا كتلة واحدة ذات وظيفة واحدة مشتركة، هو ما يذكرنا بالجوقة في بدايات المسرح الإغريقي عندما كان الممثل الأول الذي وضعه ثيسبس ثم الممثل الثاني الذي أضافه إسخيلوس ثم مجيء سوفوكليس الذي " أدخل الممثل الثالث مما ترتب على هذه الزيادة توسع في رقعة الحدث الدرامي على حساب مساحة الجوقة رغم زيادة عدد أفرادها من قبله إذ جعلها تتكون من خمسة عشر فرداً بعد ان كانت على يد إسخيلوس اثني عشر."[1]، مع الاحتفاظ بالفارق الشاسع بين أعضاء الجوقة في المسرح القديم وهذه الرؤية الإخراجية المعاصرة التي قلصت العدد إلى اثنين فقط، وهذا يرجع إلى أسباب تقنية وفنية مرتبطة بالمسرح الحديث حيث لا فائدة من وضع جوقة كبيرة العدد، ثم أن هذا الشكل المعاصر للجوقة المتكون من امرأة ورجل فقط له دلالات فلسفية

[1] عادل، كريم سالم، معالجة الجوقة بين تقاليد المسرح الإغريقي و الرؤية الإخراجية المعاصرة، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 22، العدد 3، 2014، ص5.

عميقة الأثر، من هذه الدلالات أن الرجل والمرأة يرمزان للمجتمع البشري كما كان في أول الزمان.

لقد حقق هذا الشكل المعاصر أهم الوظائف للجوقة في المسرح القديم ألا وهي:

" تهيئة الجو العام في الجزء الذي يأتي بعد المقدمة وهي تدخل المسرح لأول مرة، وهي تنشد بمصاحبة الناي .. تقوم بدور الوسيط بين أبطال المسرحية، كما أنها تقوم بطرح بعض الأسئلة التي تتعلق بمصير الإنسان وعلاقته بالكون..وكانت أغاني وأناشيد ورقصات الجوقة عاملاً ملطفاً ومهدئاً لبصر المشاهد وعقله فيما بين المشاهد التمثيلية "[1] ، وهذا ما لاحظناه جليا في مسرحية "نون" مع استبدال الآلات النفخية بآلة العود الوترية.

3-3 حـركة الممثليـن:

السكون الدائم وعدم الحركة والثبات المستمر كلها وضعيات تتعارض مع الأداء التمثيلي الذي يعتمد بالدرجة الأولى على عامل الحركة، حتى أن إلقاء الحوار اللغوي الصوتي في وضعية جسدية ثابتة هو حركة ظاهرة على الشفتين و ملامح الوجه وعلى مستوى الصدر، وقد لاحظنا أن عرض "نون" زاخر بالحركة الجسدية، مع توفر مستويات أفقية عديدة ومساحات ممتدة تسمح للممثل بإنتاج الحركة المعبرة بشكل مكتمل، أما أنواع الحركة التي أرادها المخرج بمساعدة مصمم الكوريغرافيا فقد كانت متنوعة ومختلفة، فمن التمثيل بمختلف الوضعيات إلى التعبير الجسدي الصامت إلى الرقص على الإيقاع الموسيقي يبرز الثراء الحركي، و تتوسع دائرة التعبير إلى درجة إشباع الفعل الدرامي مما يجعل تفوق الجانب المرئي ظاهرا، بالإضافة إلى أن هذا التنوع يساهم في توضيح المعنى حتى يتلقاه المتفرج بارتياح وبشكل جمالي مثير.

كما اتضح أن المخرج اعتمد نسبيا على منهج فيسوفولد مايرهود (1874 - 1940) في إعداد الممثلين أثناء التحضير والتمارين، وهو المنهج الذي بلوَر " البيوميكانيك وعلاقته بالبنائية والغروتسك مستخدما الكثير من المصادر المتنوعة لإغناء منهجه كالسيرك، الميوزك

---

[1] نفس المرجع السابق.

هول، الجمناستيك، المسرح الصيني والياباني القديم، وكذلك العلوم كالتايلرية وخاصة في مجال الحركة والإنتاجية وأهميتها في اقتصاد الحركة في المسرح "[1].

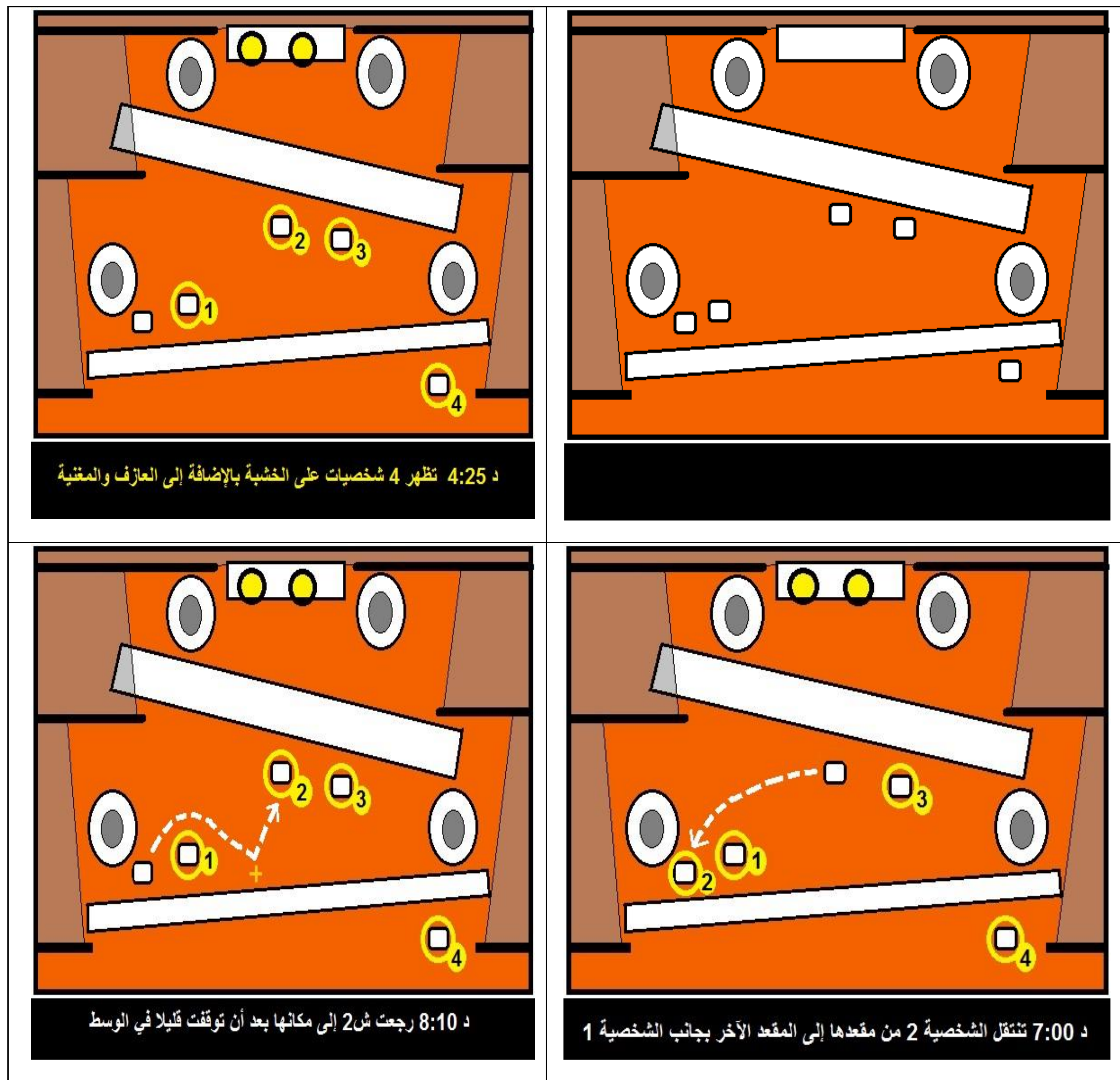
مع بداية العرض وخلال المشهد الافتتاحي ظهر كل من العازف على العود بجانب المغنية في الخلفية وعلى وقع الموسيقى والغناء كانت الأعمدة الأربعة تشهد حركة تصدر من داخلها، كان داخل كل عمود ممثل ينتج حركات خاصة تظهر على سطح الأعمدة القماشية المطاطة، وهذا نوع من الدخول غاية في الإبداع إذ طالما أتعبت عملية دخول الممثلين إلى الخشبة المخرجين، من أجل إيجاد الطرق المناسبة والمقبولة فنيا لتحقيق الدخول الانسيابي البعيد عن الاصطناع والتكلف، حيث أن المتفرج يلاحظ بأن سترات الممثلين كانت موضوعة على متكآت الكراسي مما يوحي بأن الشخصيات موجودة حتى قبل ظهورها على الخشبة.



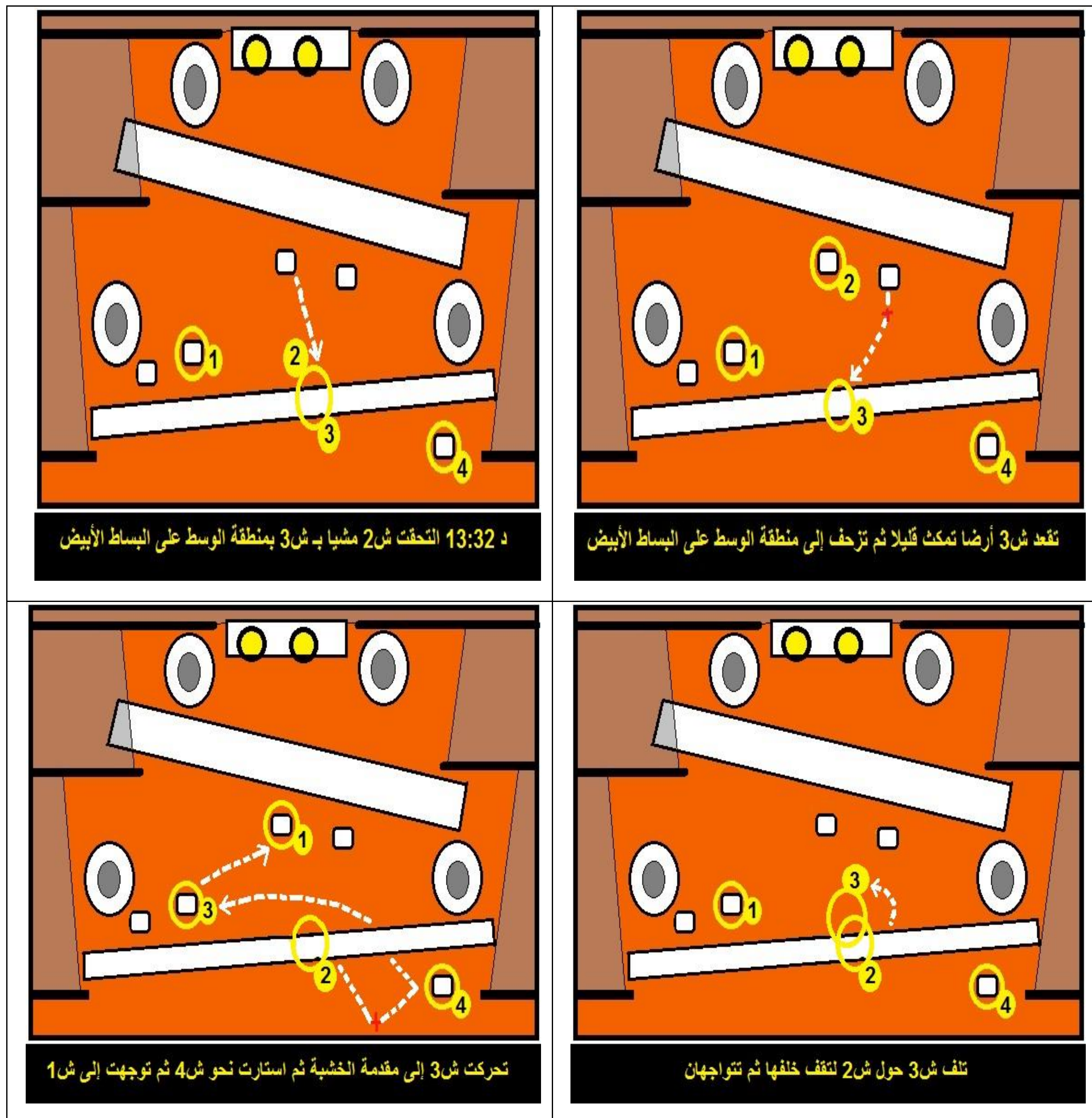
GRAV13

[1] فاضل، الجاف، فيزياء الجسد (مايرهولد و مسرح الحركة والإيقاع)، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة 2006، كتاب منشور على الموقع: http://elaph.com/ElaphWeb/Culture/2007/10/268380.htm#sthash.MwM2BPU9.dpuf.

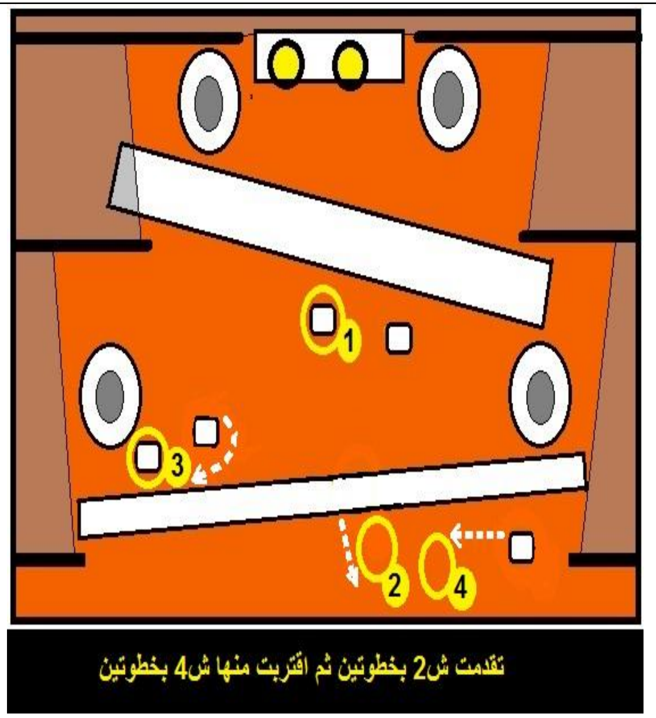
في الدقيقة 3:40 من بداية العرض يدخل الممثلون إلى الخشبة أو بتعبير أدق يخرجون من داخل الأعمدة، و كأنهم خرجوا لحياتهم الحاضرة من رحم حياة أخرى، حياة لهم فيها سابقة ولهم بها علاقة آنفة والدليل على ذلك ستراتهم المرئية على الكراسي من قبل أن يظهروا، ولتبيين مسارات حركة الممثلين على طول مدة العرض يمكن ملاحظة التسلسل البياني التالي:



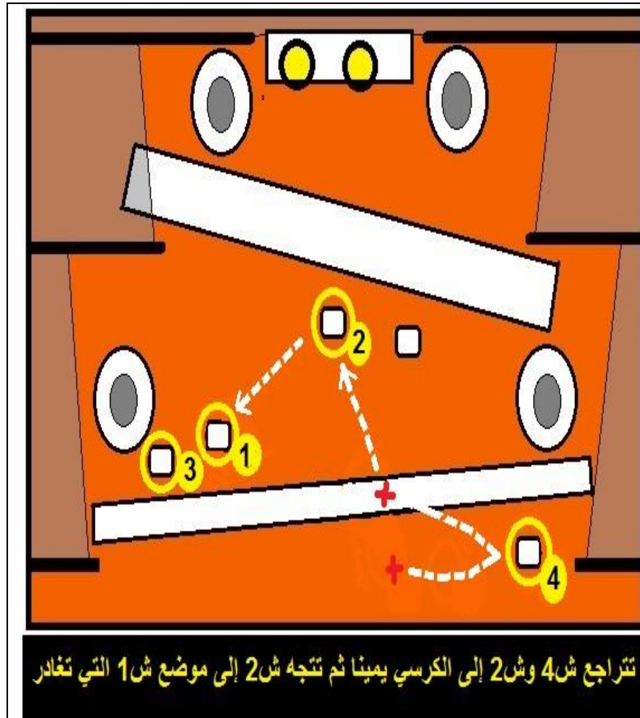
GRAV14


تقعد ش3 أرضا تمكث قليلا ثم تزحف إلى منطقة الوسط على البساط الأبيض
د 13:32 التحقت ش2 مشيا بـ ش3 بمنطقة الوسط على البساط الأبيض
تلف ش3 حول ش2 لتقف خلفها ثم تتواجهان
تحركت ش3 إلى مقدمة الخشبة ثم استارت نحو ش4 ثم توجهت إلى ش1

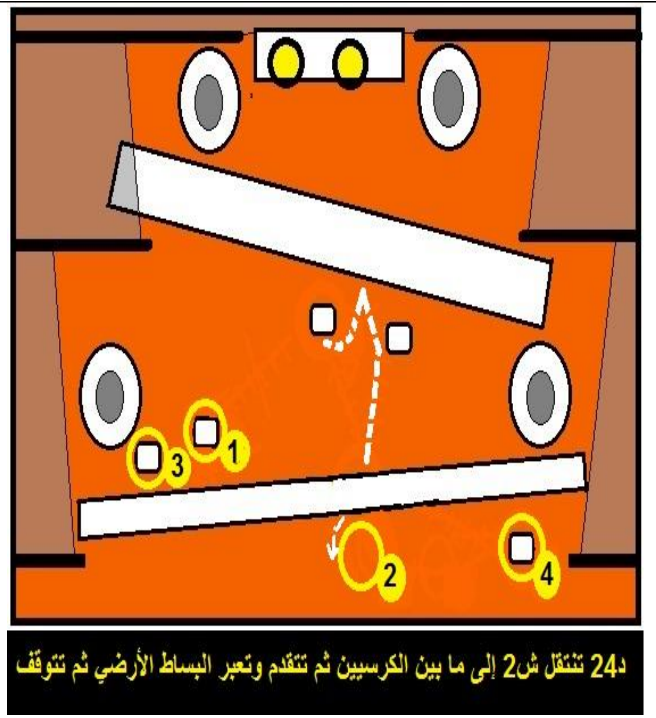
GRAV15



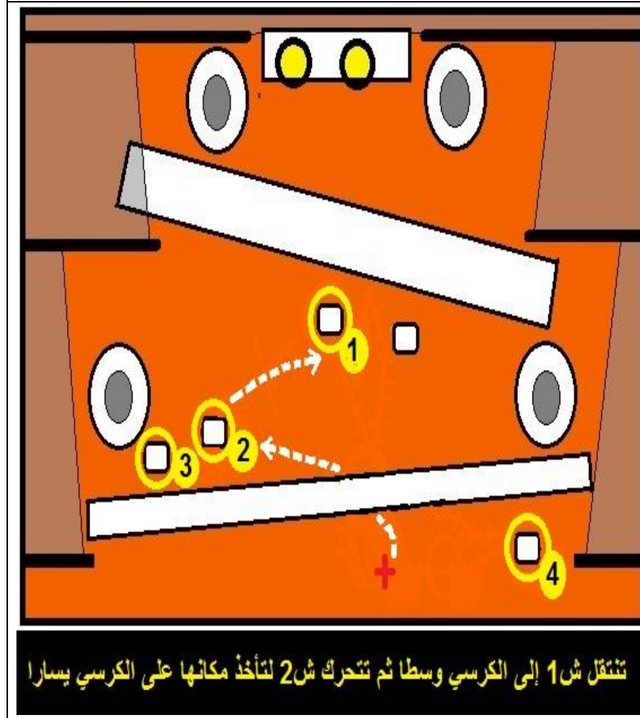
تقدمت ش2 بخطوتين ثم اقتربت منها ش4 بخطوتين



تتراجع ش4 وش2 إلى الكرسي يمينا ثم تتجه ش2 إلى موضع ش1 التي تغادر



د24 تنتقل ش2 إلى ما بين الكرسيين ثم تتقدم وتعبر البساط الأرضي ثم تتوقف



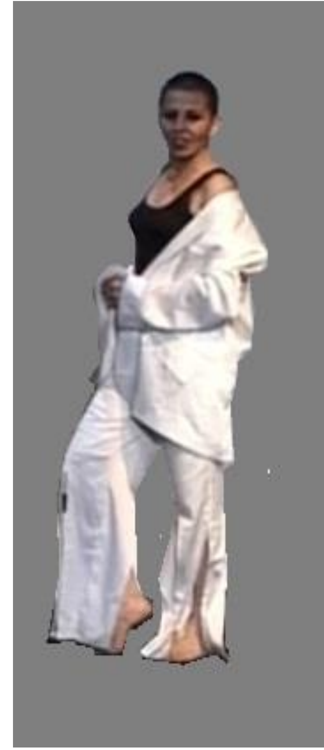
تنتقل ش1 إلى الكرسي وسطا ثم تتحرك ش2 لتأخذ مكانها على الكرسي يسارا

GRAV16

يمكن القول فيما يتعلق بحركة الممثلين في مسرحية "نون" أنها كانت بطيئة أثناء الأداء المنطوق، وأنها حركة مدروسة بدقة لا مجال لارتجال الممثل فيها، وأنها حينما تكون تنقلا سريعة تتخلل الحوار وتجعله يتوقف أثناء مدة التنقل، وقد تم تحديد مخطط مضبوط من أجل تنظيم حركة المرور من نقطة إلى أخرى على الخشبة، كما أن نقاط التوقف كانت منتشرة بتناسب، لكن أثناء الاستعراض الجسدي الذي جاء في شكل حركات تعبيرية راقصة تكون الحركة سريعة جدا وتتبع سرعة الإيقاع، سواء كان الإيقاع الموسيقي المرافق والصادر من الخلفية أو ذلك الإيقاع الذي يحدثه الممثلون بأرجلهم وأيديهم جماعيا.

4-3 الأزيـــاء:

أول ما يقال على الأزياء في مسرحية "نون" أنها كانت بسيطة، جميلة، وظيفية، خفيفة، ومزدوجة اللون، فكانت الممثلات ترتدين لباسا داخليا خفيفا أسودا أما الرجال فلم يرتدوا هذه القطعة بل كان كل منهم عاري النصف الأعلى من جسمه، أما القطعة الموحدة المتمثلة في سروال وسترة كلاهما باللون الأبيض فقد ارتداها الممثلون رجالا ونساء، باستثناء الممثلين المساعدين في الخلفية حيث ارتدت المغنية لباسا تقليديا صحراويا أبيضا والعازف كذلك مع أنه كان عاري الرأس، ونقدم الأزياء المسرحية بشكل مفصل في الصور التالية:



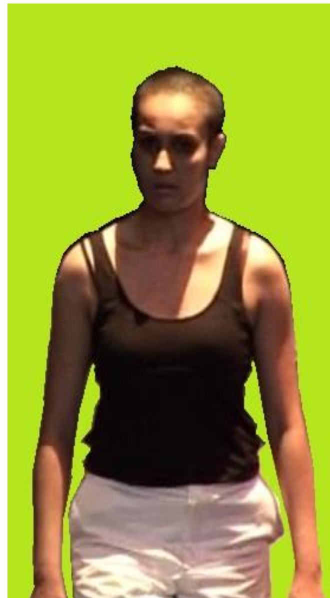
HAB01



HAB02

يتكون الزي المسرحي النسائي من ثلاثة قطع ظاهرة، القطعة الداخلية السوداء بدون الكمين والسترة والسروال باللون الأبيض، في حالة هذه الشخصية يظهر السروال بتمزقات بالأسفل، وذلك تماشيا مع البعد الاجتماعي للشخصية المقهورة والتي تعرضت للعنف.





HAB03



HAB04

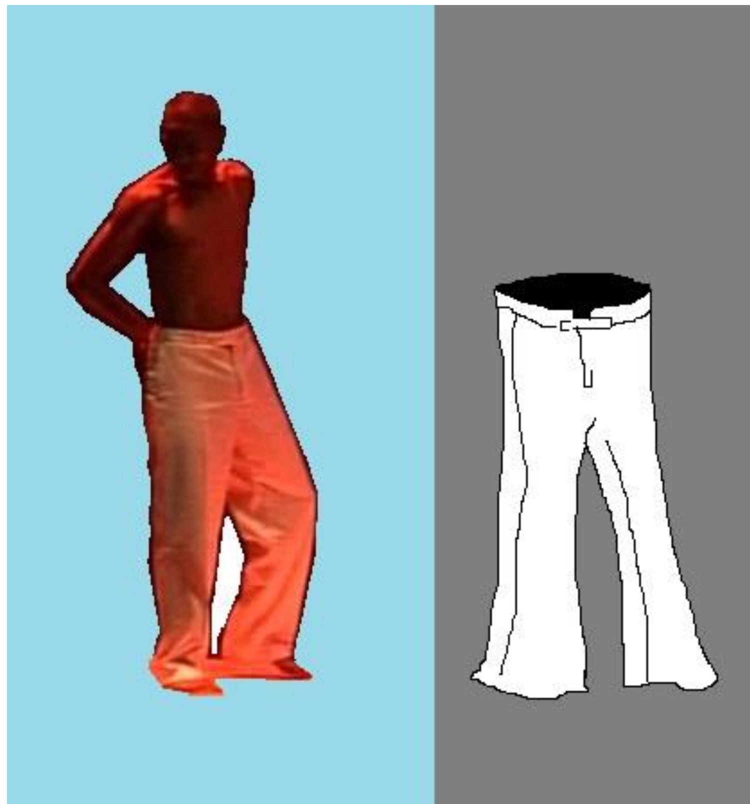
أما سروال الشخصية النسوية الثانية فهو مفصل بشكل عادي، وما يلاحظ أن تصميم هذه الأزياء الخارجية تميز بالخياطة الفضفاضة ونوعية النسيج الحريري الذي يجمع بين خفة الوزن والمرونة، وهذا ما يحتاجه الممثلون للشعور بالراحة والحرية أثناء الأداء الحركي.

الملحق بالأزياء الذي تم تغييبه عمدا هو الحذاء فلا وجود للأحذية في هذا العرض، وذلك لتبدو الشخصيات حافية الأقدام بالإضافة إلى تخليها في أغلب المشاهد عن السترات التي تم وضعها على الكراسي، وهو تأكيد على أن هذه الشخصيات تتعرى و تخرج من كل ما يغطيها ويسترها، وهو أيضا تعبير عن البوح وقول المسكوت عنه وكشف المستور.



HAB05

لم ترتدي الشخصيات الرجالية ستراتها البيضاء التي كانت طوال العرض موضوعة على أظهر الكراسي، إلى غاية الاستعراض الحركي النهائي أين ارتدت جميع الشخصيات ستراتها ليكون الاستعراض منسجما بصريا ولونيا.



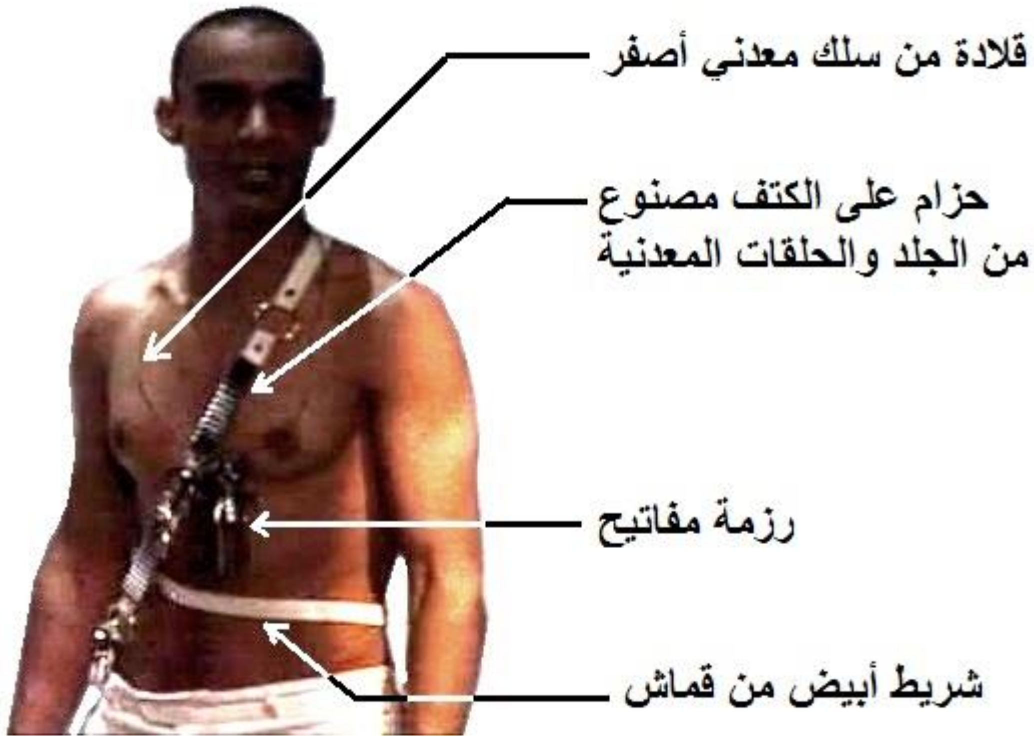
HAB06



HAB07

1-4-3 الإكســـوارات:

لم يكن هناك في مسرحية "نون" الكثير من الإكسسوارات أو الملحقات المحمولة أو الثابتة، بينما وضعت إحدى الشخصيات حزاما محمولا إلى الكتف وقد علقت به رزمة مفاتيح، وشريط قماشي أبيض ممتد من ظهر الشخصية إلى خصرها، وقلادة من سلك معدني، و تفسر قلة وجود هذه الملحقات بعدم الحاجة الدرامية إليها أو انتفاء المبررات الفنية لوجودها.



AX01

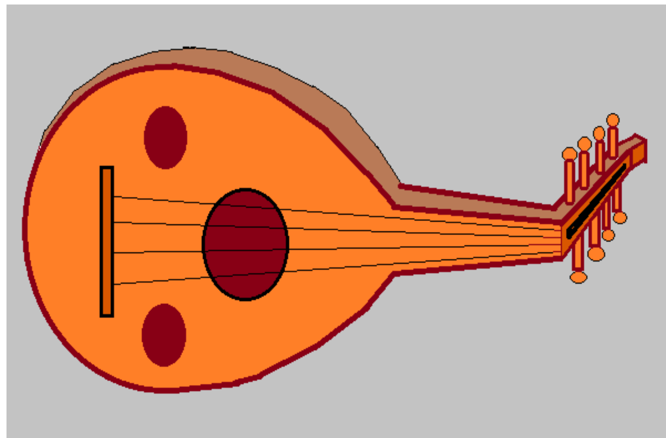
أما إحدى الشخصيات النسوية فقد وضعت حول جسمها- في مشهد من المشاهد-غلافا بلاستيكيا شفاف ليستعمل رمزيا في مشهد الاغتصاب كأنه غشاء البكارة الذي يمزق بعنف، وقد لجأ كل من المخرج والسينوغراف إلى هذا الحل الفني تجنبا للتفسيرات الساذجة، وهروبا من انتقاد المتلقي الجزائري للمشاهد الحساسة وهو الموقف العام والمعروف في مجتمعنا، كما أن الرمزية تكون أكثر قبولا من طرف الجمهور وفي نفس الوقت تحتفظ بالجمالية الدرامية.



AX02

3-4-2 آلة العود العربي:

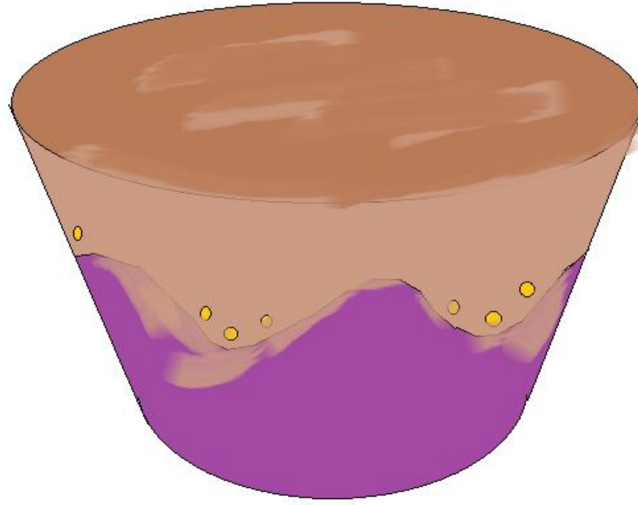
ظهرت آلة العود الموسيقية بين يدي العازف المرافق للمغنية ليكتمل تركيب المشهد التقليدي التراثي، إضافة إلى اللباس الصحراوي الأبيض وطريقة القرفصاء في الجلوس التي تحاكي الجلسة البدوية.



AX03

3-4-3 آلة الطبلة الصحراوية:

جلست المغنية وأمامها آلة الطبلة الصحراوية بشكلها القمعي المميز، وهي متكونة من إطار خشبي شبه مخروطي قاعدته أضيق من سطحه الذي هو عبارة عن قطعة من جلد الماعز شدت على الإطار بإحكام.



AX04

5-3 المـــاكيـاج:

لم يستعمل أي نوع من الماكياج الفني، بل اكتفى مصمم مظاهر الممثلين بالتزيين العادي للشخصيات النسائية، مثل تحديد الحواجب ووضع مادة الماسكارا، ولم يتم تلوين الشفاه أو طلاء الوجه أو الأظافر، بل كان المظهر العادي أكثر قربا من روح العرض وطبيعته الدرامية.



MAK01

5-3 الحلاقة:

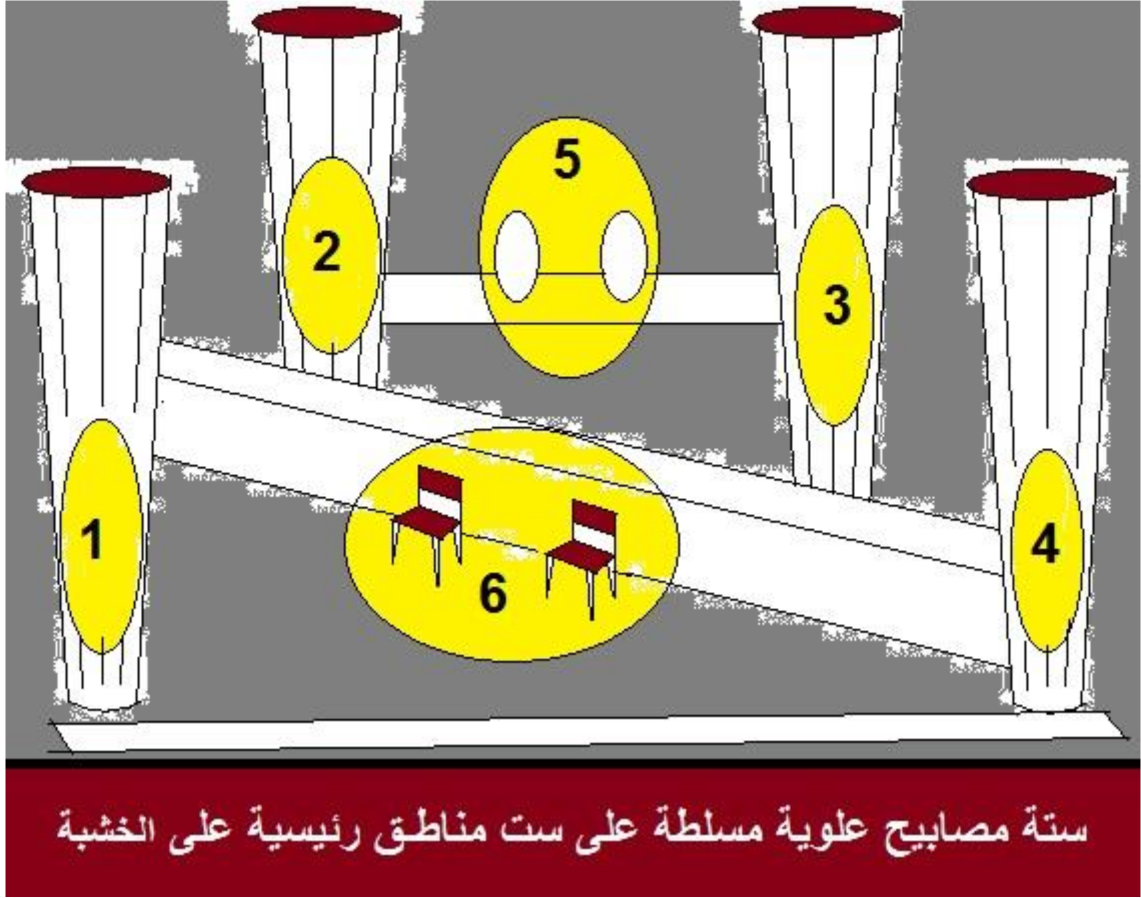
ما ميز عرض "نون" بشكل لافت هو طريقة الحلاقة التي كانت موحدة بين الشخصيات الرجالية والنسائية على حد سواء، بالنظر إلى المعتاد في العروض المسرحية المشابهة بالنسبة للشخصيات الرجالية لم يكن ذلك مفاجئا أو غريبا لكن بالنسبة للشخصيات النسائية فقد كان مظهرا مستحدثا، إذ أن بيئة العرض لم تكن تشجع على ظهور المرأة بدون شعرها الأنثوي الجاذب للنظر، لكن السينوغراف اختار أن تكون الشخصيات جميعا حليقة الرأس إلا من شعر قليل، وهذا يتماشى مع الرؤية الإخراجية العامة التي تجرد الشخصيات من أثقال اللباس وغيره، وذلك للتعبير على أن هذه الشخصيات تريد التكشف والظهور على حقيقتها دون أي غطاء أو حجاب أو حاجز، لتقول الحقيقة بالشكل والمظهر قبل أن تقولها بالكلام.



COIF01

3-7 الإضـــاءة:

اعتمدت الإضاءة في العرض المسرحي "نون" على 06 مصابيح قوية معلقة بأعلى السقف، حيث وزعت مساحات الإضاءة على العناصر الأساسية وسلطت على البقع المكانية التي تشهد أداء الممثلين أكثر من غيرها، فكان كل عمود من الأعمدة الأربعة هدفا لمصباح يضيئه منفردا، وكانت المساحة الوسطى الموجودة أسفل المنصة المستطيلة حيث يوجد الكرسيان الأوسطان مضاءة بمصباح خاص، وكذلك الطاولة الخلفية أين يجلس الفنان العازف والمغنية تعرضت للإضاءة بمصباح مستقل.



LUM01

إن المصابيح كلها خاضعة للإشعال والإطفاء و زيادة قوة الضوء والتركيز والانتشار، فيمكن استعمال المصباح الخامس الذي كان يضيء الخلفية في إضاءة مساحة اللعب في وسط الخشبة، وهذا يبين أن المصابيح ليست كلها مثبتة ولكن يمكن تحريك بعضها لاستعماله في إضاءة مساحات أخرى.

تبدو الإضاءة المركزة أكثر فاعلية في إبراز العناصر المرئية بما في ذلك أجسام الممثلين، كما أنها تساعد المتفرج في التركيز على نقاط بصرية معينة دون الانشغال بملاحظة أشياء أخرى خارج إطار المشهد المطلوب متابعته، كما أنها تضفي الجمالية البصرية بواسطة إبراز التفاصيل الدقيقة والملامح والتعبيرات المختلفة على وجوه الممثلين.



LUM02

8-3 المـؤثـرات البصريـــة:

انحصرت المؤثرات البصرية في تلوين الضوء الصادر من المصابيح باستعمال الرقاقات الملونة، وقد تم استعمال اللونين الأزرق والأحمر بالإضافة إلى اللون الأبيض، و مثال على المؤثر البصري تلوين الضوء بالأحمر في المشهد التمثيلي لحادثة الاغتصاب، نظرا لما يرمز له اللون الأحمر من عنف وقسوة وانتهاك للعرض بالقوة أو بتعبير عام الرمز للخطيئة وخطرها الاجتماعي والأخلاقي.



LUM03

9-3 الصـــوت:

تم التقاط الصوت عن بعد بواسطة مايكروفونات معلقة، وقد سمح المستوى الصوتي العالي للإلقاء من طرف الممثلين بتسجيل نوعية جيدة للصوت، حتى في تلك المقاطع الكلامية التي اتخذت صفة الهمس، ولم يضطر التقنيون لوضع ملتقطات الصوت المحمولة التي عادة ما تظهر بشكل غير محبب على أجسام الممثلين، بينما توفر الأجهزة الرقمية الحديثة و المتخصصة في التقاط الصوت إمكانات كثيرة وحلول للعديد من المشاكل التقنية التي كانت تطرح مع الأجهزة "الأنالوجية" الكلاسيكية، حيث أنه يمكن التقاط الصوت من مسافات طويلة نسبيا وبنوعية صوت مقبولة فنيا، خاصة تلك الملتقطات التي تتميز بالتركيز على مناطق ونقاط معينة حيث تلتقط الصوت منها فقط وتلغي تلك الأصوات والضجيج المجاور.

خـــــــاتمـة:

انتهى بحثنا بعد دراسة مفصلة لمجموعة من العروض المسرحية الجزائرية المعاصرة، حيث كانت أهداف الدراسة ومطالبها تتلخص في رصد جماليات السينوغرافيا في هذه العروض و النظر فيها، وذلك بغية التوصل إلى إجابات على الأسئلة المصاغة في إشكالية البحث، فكان علينا أولا تقديم موضوع السينوغرافيا والتعريف بمفهومها، ذلك أن هذا الفن المحتضن لمجموعة من العلوم والتقنيات ذات الصلة بتلبيس العرض المسرحي جماليا قد ظهر حديثا، ولا يزال بعض ممارسي المسرح بالمشرق العربي خاصة يستعملون مصطلح الديكور للدلالة على العناصر المادية والمرئية في العرض المسرحي، إلا أن فن السينوغرافيا المسرحية قد جمع هذه العناصر المشكّلة للعرض في اختصاص واحد و تحت تسمية موحدة وأضاف إليها عناصر أخرى مستحدثة نتجت عن التطور التكنولوجي، وهذه الوضعية الجديدة استلزمت ظهور وظيفة فنية جديدة يقوم بها فنان شامل ألا وهو (السينوغراف) المسئول عن تصميم الشكل العام للعرض، هذا الفنان الذي صارت مكانته تضاهي مكانة المخرج.

لقد انتهجنا في دراسة هذه العروض المسرحية طريقة تسمح بالتركيز على عنصر معين من عناصر السينوغرافيا في عرض مسرحي معين، ذلك أنه يُلاحظ في جميع العروض بروز أحد هته العناصر بقوة بالمقارنة مع باقي العناصر، فقد يتميز عرض ما بالديكور و آخر بالإضاءة وثالث بالأزياء ..إلخ، وهدفنا من ذلك هو التقاط كل ما هو قوي فنيا ويخدم الجمالية، فقمنا باختيار هذه العروض رغم الصعوبات الجمة التي اعترضت سبيل الباحث فيما يخص الحصول على نسخ مصورة لها من أجل تحليلها ودراستها بدقة، وقد حاولنا في هذا العمل تغطية أهم عناصر الموضوع بشكل يحقق القدر الكافي للخروج بخلاصة من النتائج.

وقد كانت هذه أهم النتائج التي خلصت إليها الدراسة:

1- تسجيل محاولات إبداعية واعدة من طرف مصممي السينوغرافيا المسرحية في العروض الجزائرية المعاصرة حققت الانتقال من السينوغرافيا التقليدية إلى أشكال السينوغرافيا الحديثة.

2- استثمار المتاح من الإمكانات التقنية والعتاد المتطور من طرف السينوغرافيين في تنفيذ متطلبات مختلف الرؤى الإخراجية في عروض المسرح الجزائري المعاصر.

3- ظهور تصورات جديدة في تصميم و صناعة المشاهد المسرحية تعتمد على الإبهار والتأثير في المتفرج بواسطة العناصر المرئية.

4- الاستفادة من تقنيات العرض السمعي/ البصري واستعمالها بكثافة في أغلب العروض المسرحية المعاصرة.

5- ملاحظة اهتمام أكبر بالصورة المسرحية بواسطة استعارة بعض التقنيات السينمائية القابلة للتحويل على الخشبة.

6- مسايرة بعض السينوغرافيين الجزائريين للتطور السريع في مجال السينوغرافيا المسرحية في العالم، رغم قلة قاعات العرض القابلة لتنفيذ المشاهد العملاقة والمعقدة التي ينتجها الخيال السينوغرافي المعاصر.

7- تتطلب أغلب التصورات السينوغرافية المعاصرة إمكانيات مالية ضخمة متعلقة بالوسائل المادية والبشرية لتنفيذها، ومع محدودية تمويل الإنتاج المسرحي يضطر مصممو السينوغرافيا في المسرح الجزائري إلى اختزالها وتعديلها مما ينقص من قيمتها الفنية.

8- لم تستفد السينوغرافيا الجزائرية من التوجيه والمتابعة المنهجية في غياب النقد الفني المسرحي المتخصص.

9- في جميع العروض المسرحية الجزائرية المعاصرة هناك دعوة ضمنية للجمهور لتذوق الجماليات البصرية والتعود على فهم واستيعاب محتوى المشاهد التجريدية بصفة خاصة.

10- تعد مسرحية (نون) من العروض الجزائرية المعاصرة الأكثر تكاملا فنيا و أصالة، إذ تواطأ فيها النص القوي مع السينوغرافيا اللامعة مع الرؤية الإخراجية العميقة.

11- ملاحظة قلة فناني السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر، مما دفع الكثير من الهواة إلى ملأ الفراغ دون موهبة أو تكوين متخصص.

تــوصيــات:

على الضوء النتائج المتوصل إليها من خلال الدراسة يوصي الباحث بما يلي:

1- تشجيع الفنانين السينوغرافيين الممارسين معنويا وماديا من أجل تحفيزهم على اقتحام آفاق الإبداع في تخصصهم خدمة للمسرح الجزائري.

2- تأسيس مخابر ومنابر ومجلات يقتصر اختصاصها على البحث والتطوير في مجال السينوغرافيا المسرحية بالتركيز على فنون التصميم والتقنيات وتكنولوجيا المواد.

3- العمل على أن تكون قاعات العرض مستقبلا قابلة لاستيعاب العروض المسرحية الكبيرة التي بها عدد ضخم من الممثلين و مكونات السينوغرافيا بحيث تتسع الخشبة لهذه العناصر المادية دون اللجوء إلى تكييف العرض في حالة تغيير مكان العرض.

4- الاهتمام أكثر بالتكوين المتخصص في السينوغرافيا المسرحية داخل أقسام الفنون الدرامية بالجامعات و بمعاهد التكوين الفني المسرحي.

مــلاحــق:

المحتوى الموضوعي للصورة	المرجع الاسمي للصورة
صور متنوعة خاصة بالفصل النظري	BEN
صور تحليل مسرحية: أكلة لحوم البشر	IMAG
صور تحليل مسرحية: افتراض ما حدث فعلا	IFT
صور تحليل مسرحية: ليالي آل موت	ALM
صور تحليل مسرحية:ذكرى سعيدة من الألزاس	ZAS
صور تحليل مسرحية: النصف الضائع	NISF
صور تحليل مسرحية: ليلة إعدام	Lila
صور تحليل مسرحية: نـــون	PIC، GRAV، HAB، AX، MAK، COIF، LUM،

المصـــادر:

القـــرآن الكـريـــــــم.

النص المسرحي "نون" للكاتب احميدة عياشي.

التسجيل الفيلمي لمسرحية "نون" من إخراج عزالدين عبار.

المقابلات:

مقابلة مع احميدة عياشي مؤلف مسرحية "نون".

مقابلة مع عز الدين عبار مخرج مسرحية "نون" .

مقابلة مع عبد الرحمان زعبوبي مصمم السينوغرافيا لمسرحية "نون".

قائمة المصادر والمراجع العلمية حسب ترتيب ورودها في متن الأطروحة:

1- المشهدية و الدراماتورجيا البديلة، ندوة طنجة المشهدية 10، المركز الدولي لدراسات الفرجة ICPS، 2014، على الرابط: http://tafukt.com/index.php?option=com_content&view=article&id=250:amin&catid=40:festivals-and-events

2- عبد الله، حسن الغيث، السنوغرافيا مفهوما و لغة مسرحية، مجلة العلوم الإنسانية،المجلد 12، الكويت، ماي 2012، ص3.

3- ر.ف، جونسون،الجمالية،تر:عبد الواحد لؤلؤة، بغداد:موسوعة المصطلح النقدي،منشورات وزارة الثقافة والفنون، 1978،ص100 .

4- أميرة حلمي، مطر ، فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ،القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، 1974،ص44.

5- راوية ،عبد المنعم عباس ، القيم الجمالية، الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية، مصر1987 ، ص57 .

6- John Dolman , The Art of play production , New York : Harpar Brothers,usa 1946,p222,293.

7- موسوعة ويكيبيديا الحرة، الجماليات.

8- العيوطي، عبد الله ، عمل المنظر مع المسرح ، مجلة المسرح ، القاهرة : السنة الثانية ، العدد7 .

9- كاثرين، نوكريت، تر: م.أحمد حسيني، مفهوم الجمالية المسرحية، مقالة منشورة بالموقع: http://www.aljabriabed.net/n95_09huseini.htm ، تاريخ التصفح: 20-12-2015.

10-J. Scherer, Esthétique théâtrale, Dictionnaire encyclopédique du théâtre, M. Corvin, Larousse-Bordas, 1998, vol. 2 (3eme édit.), p:598-599.

11-عبد الكريم، عبود عودة، وجهات نظر جمالية في تحليل التشكيل الحركي للعرض المسرحي، مقالة على منشورة الرابط: http://kenanaonline.com/users/kreem/posts/188675، تاريخ التصفح 16-11-2015.

12-anne surgers, armand colin, évolution d'une pensé et d'une pratique de l'espace théâtral: scénographie du théâtre occidental,2011,p12.

13-آن، سور جير، تر:نادية كامل، سينوغرافيا المسرح الغربي،القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح.

14-د.خليل، فاضل، السينوغرافيا و إشكالات التعريف والمعنى، مقالة:مجلة المدى الثقافي، العدد 1077، 3 أكتوبر 2007.

15- الدسوقي، عبد الرحمان، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح.القاهرة:أكاديمية الفنون، دار الحريري للطباعة والنشر، مصر2005، ص17.

16-مارسيل، نريدفون، فن السينوغرافيا، مجلة السينوغرافيا اليوم، تر: حمادة ابراهيم و آخرون، القاهرة، منشورات وزارة الثقافة، مصر1993، ص8.

17-anne surgers, armand colin, évolution d'une pensé et d'une pratique de l'espace théâtral,ref prec,p12

18- كمال، عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، القاهرة:الدار الثقافية للنشر،1997، ص29.

19-القاسمي، سمير عبد المنعم، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، الأردن 2012، ص58.

20-مشعل، موسى، السينوغرافيا و الإشارات الأولى للمسرح الإغريقي: موقع مجلة الحوار المتمدن، العدد 1956. تاريخ النشر24-04-2008.

21-Pierre,PASQUIER, La scénographie baroque en France, Académie des Sciences et Lettres de Montpellier, Séance publique du 4 octobre, ,France 2010, p234.

22-حسام، دبس وزيت، السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين و ارتباطها بفنون التصوير و اتجاهاتها، دمشق:مجلة جامعة تشرين للبحوث و الدراسات العلمية-سلسلة العلوم الهندسية.2009، المجلد 31، عدد 1.

23-منى، كريم، سليمان، حيات:هناك فهم خاطئ للسينوغرافيا لدى الفنانين، صحيفة الرأي:صفحة فنون، العدد11600، الكويت 05 آفريل 2011.

24-.كمال، يونس، السينوغرافيا ..فن تشكيل الصورة المسرحية، موقع رابطة أدباء الشام.منشور بتاريخ 24-11-2007، تاريخ التصفح 15-03-2015 على الرابط http://www.odabasham.net/show.php?sid=15055 .

25-l'histoire des spectacles , paris: pleio de Paris , France 1965 ,p584.

26-زيد، سالم سليمان، السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق، مجلة كلية الآداب، العدد 95.

27-Daniel, Durchon, le metteur en scène et le scénographe dans l'art de la représentation, paris: les mercredis de la comédie, France 9 janvier 2002.

28-علي، صابري، المسرحية نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها، مجلة التراث الأدبي، جامعة آزاد الإسلامية فرع طهران المركزية، العدد 06 ، السنة 2، ص15.

29-نور الدين، عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، مقالة منشورة على شبكة الإنترنت في شكل ملف pdf، ص24.

30-جميل، حمداوي، صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر، ط1، مكتبة المثقف، 2015، ص4.

31-مخلوف، بوكروح، المسرح الجزائري الواقع والآفاق، الديوان الوطني للتعليم والتكوين عن بعد ONEFD، نص تواصلي منشور بالموقع: http://www.onefd.edu.dz، تاريخ التصفح: 07-10-2016.

32-عمر، أزراج، المسرح الجزائري ورحلة البحث عن هوية، مقالة منشورة بموقع: http://www.alarab.co.uk/?id=5132، بتاريخ: 21-10-2015، تاريخ التصفح: 23-06-2016.

33-مفتاح، خلوف، الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، 2007-2008.

34-إبراهيم، حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة: دار المعارف، مصر 1985.

35-مقالة منشورة بالموقع: http://egyptartsacademy.kenanaonline.com/topics/58320# ، بتاريخ: 11-12-2009، تاريخ التصفح: 27-12-2015 12:10.

36-أغيد، شيخو، أهمية الديكور في العرض المسرحي، مقابلة صحفية على الموقع: http://www.nouhworld.com/article.

37-تاريخ تطور الإضاءة المسرحية، مقالة منشورة بالموقع: http://theater-learn.blogspot.com/2009/11/blog-post_7979.html، بتاريخ: 12-11-2009، تاريخ التصفح 23-11-2015.

38-رانيا، يوسف، إضاءة النص المسرحي .. الظل النور والخيال، تحقيق حول الإضاءة المسرحية منشور بالموقع: http://www.territorycrossings.com/ar/، تاريخ التصفح: 12-03-2016.

39-Voir, , François-Éric Valentin, Que la lumière soit : l'art de l'éclairage en pratique, Lumière pour le spectacle, Librairie Théâtrale,1994.

40-عقيل، جعفر مسلم الوائلي، تأثيرات استخدام الكتلة واللون في تصميم الزي المسرحي في العروض المسرحية العراقية، بغداد: كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، مقالة منشورة على الرابط:

http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx?fid=13&lcid=40539، بتاريخ: 14-05-2014 15:19، تاريخ التصفح: 02-08-2015 18:20.

41-موسوعة ويكيبيديا، علم-الصوت/https://ar.wikipedia.org/wiki.
42-جوزيف، الفارس، الصوت والإلقاء ولغة الجسد في المسرح، مقالة منشورة على الرابط: https://www.facebook.com/josephalfaris1/posts/1419687378265446 بتاريخ: 24-10-2013 23:49، تاريخ التصفح: 29-12-2015 18:21.
43-محمد، حسن حاتم، هندسة الصوت، مقالة منشورة على الرابط: هندسة- الصوت/http://www.arab-ency.com/ar.
44-ياكوف، بيريلمان، كتاب الفيزياء المسلية، مقتطف منشور على الرابط: http://yomgedid.kenanaonline.com/posts/84392، تاريخ النشر: 10-05-2009، تاريخ التصفح: 12-12-2016.
45-بلقيس، علي الدوسكي، دور سبنوغرافيا مسرح الأطفال على الطفل الممثل والمتلقي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد73، 2012 .
46-المؤثرات الصوتية، مقالة منشورة بالموقع: http://almichaale.org/wordpress/?p=476 بتاريخ: 18-07-2014، تاريخ التصفح: 21-10-2016.
47-هاني، أبوالحسن سلام، جماليات المؤثر الصوتي في إخراج الدراما الإذاعية، مجلة الحوار المتمدن، عدد: 3946، بتاريخ: 19-12-2012.
48-محسن،النصار، الأزياء المسرحية وأهميتها في العرض المسرحي، مجلة الحوار المتمدن،العدد 3460،المنشور بتاريخ 18-08-2011 على الرابط http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=271924 ، تاريخ التصفح: 26-11-2015.
49-عبد المجيد، طلحة، الأزياء المسرحية بين الماضي والحاضر، مقالة منشورة بالموقع: http://rs.ksu.edu.sa/122367.html بتاريخ: 25-11-2015، تاريخ التصفح: 11-12-2015.

50-مراد، مراح، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران1، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون، تاريخ المناقشة: 23-01-2014، ص42.
51-حيدر، جواد العميدي، المنتج الدلالي للزي المسرحي: كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، مقالة منشورة على الرابط: https://www.facebook.com/Arts.Babylon/posts/650181584997144 ، بتاريخ: 12-05-2013، تاريخ التصفح: 23-12-2015.
52-Le maquillage et la coiffure, article publié sur le site: http://www.theatreevangelique.com/?p=1056, 28 janvier 2009, date de consult: 24-11-2015.
53-mm.scribe, mazère et st-laurent, le coiffeur et le perruquier,paris : pollet, librairie, edition de pièces de théatre, france 1827 .
54-جواد، الحسب، عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي، موقع مجلة الحوار المتمدن، العدد: 3302، بتاريخ: 11-03-2011 19:47، على الرابط: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=250146، تاريخ التصفح: 03-08-2016.
55-Carmencita Izac Brojboiu, Coordinateur: Dr John Sbârciu, le masque dans le théatre moderne européen (de la deuxième moitié du XX siècle).. signe et symbole, Université d'Art et Design de Cluj-Napoca
56-صورية، غجاتي، الصورة في المسرح، مداخلة قدمت في: الملتقى الدولي "واقع الجماليات البصرية في الجزائر"، المنعقد بـ:كلية الفنون، جامعة مستغانم،11- 12 نوفمبر 2014.
57-محمد، شويكة، الجسد في المسرح، مقالة منشورة بموقع عابد الجابري، الفهرس 71- 80، ص2، على الرابط: http://www.aljabriabed.net/n76_04chuikai.%282%29.htm، تاريخ التصفح: 11-06-2015.
58-جوزيت، فيرال، المسرحانية وخصوصية اللغة المسرحية، تر: صالح راشد، القاهرة: مجلة فصول، مجلد 14، عدد 01، مصر 1995.
59-علي، العبادي، جماليات خطاب سينوغرافيا الجسد في العرض المسرحي، مجلة الفرجة :http://www.alfurja.com/12/?p=8596، فرع: نقد و دراسات، بتاريخ:05 -09- 2014، تاريخ التصفح: 13-05-2015.

60-نوال، بن براهيم، تجليات البطل في العمل المسرحي، مقالة منشورة : مجلة الدوحة، العدد 56، مارس2013، على الرابط
http://www.aldohamagazine.com/article.aspx?n=6F4061EF-0B1E-4867-AE3A-2E6C0FDF0F80&d=20130301#، تاريخ التصفح: 31-12-2015.

61-حسين، الأنصاري، الإثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب و فضاء العرض: الأكاديمية العربية المفتوحة، قسم الفنون والدراسات النقدية.

62-فاضل، سوداني، قراءة في كتاب د.فاضل الجاف "فيزياء الجسد..مايرهولد ومسرح الحركة والإيقاع"، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام ـ الشارقة 2006، على الموقع:
ttp://elaph.com/ElaphWeb/Culture/2007/10/268380.htm#sthash.MwM2BPU9.dpuf، تاريخ التصفح: 05-07-2015.

63-نصيرة، زوزو، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر: مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر ببسكرة، الجزائر، العدد 6.جانفي2010 ، ص4.

64-أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور، لسان العرب، ج13 ، دار صادر، بيروت.

65-كريم، رشيد، المكان..الفضاء..الحيز:مجلة عمان، عمان، العدد 42، جانفي،1999.

66-أكرم، اليوسف، الفضاء المسرحي "دراسة سيميائية": دار مشرق-مغرب، دمشق، 1994.

67-بشار،عبد الغني العزاوي، الفضاء الدرامي في النص المسرحي، مجلة الأكاديمي، الموصل، العراق، العدد 45، ص216.

68-حنا، سولينكوف، تر: محمد لطفي نوفل، المرأة والفضاء المسرحي: مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون ، وزارة الثقافة المهرجان الدولي للمسرح التجريبي 12، القاهرة، 2000 ، ص17.

69-أدريان، بيج، تر: مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، موت المؤلف المسرحي، مراجعة نهاد صليحة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الخامس، مصر 1993،ص 27.

70-مصطفى، فاروق عبد العليم، الفضاء الدرامي وآلية بناء المعنى-قراءة في مسرحيات توفيق الحكيم أهل الكهف ونهر الجنون والطعام لكل فم: كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، مصر، ص8.

71-سوداني، فاضل، بصريات الجسد في فضاء الطقس المسرحي: مجلة المهاجر، السنة الأولى، العدد5، 2005.

72-آن، أوبرسفيلد، تر: حمادة إبراهيم، مدرسة المتفرج، القاهرة: وزارة الثقافة، المهرجان الدولي للمسرح التجريبي، 1994.

73-نديم، معلا، الفضاء الدرامي حين ينتج المعنى، مجلة الكويت الإلكترونية، العدد 274، بتاريخ: 04-09-2006، تاريخ التصفح: 18-11-2015 على الرابط:
http://www.kuwaitmag.com/index.jsp?inc=5&id=774&pid=2558&version=33.

74-فردينان، دي سوسير، تر: يوسف غازي، مجيد النصير، محاضرات في الألسنية العامة، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986، ص27.

75-عبد المالك، مرتاض، نظرية النص الأدبي، ط2، دار هومه، الجزائر، 2010، ص158.

76-فواز، معمري، قراءة سيميائية في مسرحية الطاغية لـ محمد غمري، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، 2013-2014.

77-سيمياء المسرح، تر: محمد، عبد الحي، مقالة منشورة في موقع مجلة المشاهد، على الرابط:
http://www.mushahed.net/vb/showthread.php?t=45405، بتاريخ: 21-03-2014، تاريخ التصفح: 20-09-2016.

78-حسين، التكمجي، التأثيث السينوغرافي في العرض المسرحي، مقالة منشورة بتاريخ 30-10-2012 على الرابط: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=413477 تاريخ التصفح: 21-12-2015.
79-جميل، حمداوي، السينوغرافيا المسرحية، مقالة منشور بموقع ديوان العرب بتاريخ: 14-04-2008 على

الرابط:www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=13603 ، تاريخ التصفح: 15-12-2015.

80-بول ، شؤول، السينوغرافيا ومسرحة الحواس الخمس في الفضاء الدرامي، مقالة منشورة في مجلة المستقبل بتاريخ: 07-04-2014 على الرابط:
http://www.almustaqbal.com/v4/article.aspx?Type=NP&ArticleID=612517، تاريخ التصفح 21-12-2015.

81-طارق، العذاري، تطبيقات السينوغرافيا بين العلمية والعشوائية، مقالة منشورة بمجلة الخشبة، بتاريخ: 19-05-2013، 22:02، على الرابط: تطبيقات-السينوغرافيا- بين-العلمية-و-العشوائية/http://www.al-khashaba.com/maga ، تاريخ التصفح: 16-12-2015، 17:35.

82-الكريم، سعدي، المخرج السينوغراف، مقالة على الرباط:http://www.alnoor.se/article.asp?id=57809 :15-09-2009.
83-محمد محي الدين،عبد الحميد، محمد عبد اللطيف، السبكي، المختار من صحاح اللغة، طبعة5، القاهرة: مطبعة الاستقامة، ص461.

84-حسن، مجيد العبيدي، نظرية المكان عند ابن سينا، بغداد: دار الشؤون الثقافية،1987 ، ص48.

85-جيمس ،هاملتون، تر: أحمد، عبد الفتاح، المكان المسرحي، مقالة منشورة بتاريخ: 27-08-2012، بموقع:

http://www.masrahona.com /Theatrical/ Space، تاريخ التصفح: 20-09-2017.

86-منى، سلمان، فلسفة المكان في إنشاء العرض المسرحي، قسم الفنون المسرحية :مجلة كلية التربية للبنات، المجلد 20 (3)،بغداد 2009.

87-ولاء، رشدي، إشكالية الزمان، مقالة منشورة بالموقع: http://fikr.com/node/8018 ، بتاريخ: 24-12-2013،

تاريخ التصفح: 06-11-2015.

88-Lise Jacob, De la scène peinte à la scène tridimensionnelle, article sur : http//www.scaraba.net/creanum3/index.php/conquete-de-la-perspective, 06-11-2013, date de lect : 12-07-2015.
89-المسرح في العصر الإليزابيثي، مقالة منشورة بموقع: http://www.target-marketing.info/ward_detailsr.php?newsid=56&catno=4، تاريخ التصفح: 25-09-2017.

90-جميل، حمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي الجزائري عبد القادر علولة، موقع المثقف.
91-Coté coulisses, les matins de c-paje, octobre 2007, p 7.
92-Rüdiger Lainer, Ina Wagner, Architecture et scénographie technique, article sur le site : http://www.tribunes.com/tribune/alliage/50-51/Wagner.htm.

93-Małgorzata Szczęśniak, L'espace mental Blanche, Entretien, mis à jour le : 28/02/2012, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2205.

94-راندا، طه، السينوغرافيا المسرحية للمصمم موهلى ناجى / Moholy-Nagy ، تقديم منشور بموقع:
https://theaterars.blogspot.com/2016/01/moholy-nagy.html#.WdTYFtSLQ_4

95-سامي، عبد الحميد، كواليس استخدام التكنولوجيا في المسرح المؤيدون والمعارضون، مقالة منشورة بالموقع:
http://almadapaper.net/ar/news/259392، بتاريخ : 25-02-2013 20:00، تاريخ التصفح: 11-12-2015 13:23.

96-فاضل، الجاف، المسرح المعاصر والتقنيات الحديثة، مقال منشور بمجلة إيلاف على العنوان:
http://elaph.com/Web/Culture/2009/3/417199.htm، بتاريخ: 10-03-2009 6:40، تاريخ التصفح: 16-01-2016 14:31.

97-ESTEFANIA, VÉLEZ HURTADO, ENVIRONNEMENTS COMMUNICANTS “Une Réflexion Sur La Scénographie Événementielle”, Etude réalisée dans le cadre du Mastère Spécialisé Création en Nouveaux Médias ENSCI - Ecole Nationale Supérieure de Création Industrielle – 2008

98-franck laroze, POUR UN THEATRE DU 21EME SIECLE,evidenz: nouvelles écritures et technologies numériques, www.evidenz.fr, 2008-2010.

99-ARTICLE sur le site: http://www.universalis.fr/encyclopedie/theatre-occidental-le-melange-des-genres/4-le-theatre-et-ses-technologies/, date de lect : 26-10-2015.

100- article, Réflexion sur l'utilisation des nouvelles technologies dans les mises en scène , sur le site : http://theatretechnologies.blogspot.com/2010/04/reflexion-sur-lutilisation-des.html, 03-04-2010, date de lect : 22-10-2015

101- Franck BAUCHARD, Le théâtre.. lieu de résistance face au tout numérique?, Théâtre et spectacle vivant , Séminaire-Colloque du 13 novembre 1998, article sur: http://www.ciren.org/ciren/colloques/131198/bauch.html, date de lect: 11-12-2015

102- Stéphane Hervé, Le théâtre contaminé par les machines, lecture sur le livre : *Thé@tre et nouvelles technologies*, sous la direction de Lucile Garbagnati et Pierre Morelli, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006, 214 pages,sur : http://www.fabula.org/revue/document1876.php,nov-dec 2006.

103- موسوعة ويكيبيديا : المنظور /https://ar.wikipedia.org/wiki .

104- ISABELLE THOMAS- FOGIEL, LE LIEU DE L’UNIVERSEL Impasses du réalisme dans la philosophie contemporaine, ÉDITIONS DU SEUIL 25, bd Romain- Rolland, Paris XIVe.

105- معجم المعاني: نقطة/http://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar.

106- مصطلحات فنية ومعمارية ، على الموقع: http://www.3djordan.net/books/book021.htm، تاريخ التصفح: 16-03-2016.

107- موسوعة ويكيبيديا : النقطة /https://ar.wikipedia.org/wiki.

108- محمد، أبو عرب، النقطة.. تاريخ مكثف لسيرة الحرف، مقالة منشورة بموقع:
http://www.alkhaleej.ae/home/print/8c37a268-3d08-4f8d-9faa-5247089ac47b/a41e2425-00a2-4c5d-ae38-7e58294d53bf، بتاريخ: 04-04-2016، تاريخ التصفح: 29-09-2017.

109- معجم المعاني : خط/http://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar.

110- الدليمي رياض، هلال مطلك- الحسنات، حامد خضير حسين، الأبعاد الجمالية للشكل الهندسي في الفن البصري، جامعة بابل: كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية: مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، العدد 04، المجلد 1.

111- قيصر، زحكا، رمزية الأرقام والأشكال الهندسية، مقال منشور بموقع: http://www.maaber.org/issue_february16/spiritual_traditions1.htm، تاريخ التصفح: 22-09-2017.

112- التركيب الفني: http://www.vitaminedz.org/Article/Articles_95_2646919_34_1.html.

113- موسوعة ويكيبيديا: https://ar.wikipedia.org/wiki/حجم/.

114- http://www.uaes.ae/vb/showthread.php?t=42748

115- موسوعة ويكيبيديا: https://ar.wikipedia.org/wiki/كثافة الكتلة/.

116- Marielle BRUN, L’espace… Des pionniers de l’analyse du mouvement aux chorégraphes contemporains, Travail réalisé dans le cadre du master en Anthropologie de la danse (UFRSTAPS Clermont), cours de L. Louppe sur « l’analyse du mouvement », 2002.

117- النسبة الذهبية: http://www.fwasl.com/golden-raito-in-design.

118- حساب النسبة الذهبية، http://www.bayt.com/fr/specialties/q/38752.

119- جواد، الأسدي، السينوغرافيا في الأمكنة المهجورة، عمان: مجلة نزوى، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد 04.

120- علاء الدين، محمد، مجرة كاملة في طريقها للاصطدام بـ "درب التبانة".. هل تنجو الأرض؟، مقالة منشورة بموقع: http://www.huffpostarabi.com/2016/02/06/story_n_9167664.html، بتاريخ: 06-02-2016، تاريخ التصفح: 12-09-2017.

121- عمر، عون، قاعدتان أساسيتان لا تنساهما في علم الألوان، مادة علمية منشورة بموقع: http://www.egyres.com/articles/، بتاريخ: 04-04-2017، تاريخ التصفح: 1-10-2017.

122- حسين، التكمه جي، اللون في المسرح بين الرمز والدلالة، جامعة بغداد: http://www.al-bayyna.com/modules.php?name=News&file=article&sid=24333، تاريخ النشر: 2005، تاريخ التصفح: 10-02-2016.

123- عدنان، المنشد، منظومة الألوان في عروض المسرح3، مقالة منشورة على الرابط: http://www.alitthad.com/Articles_Details.php?ID=250، بتاريخ: 26-06-2013، تاريخ التصفح: 08-02-2016.

124- مدلولات الألوان على الرابط: https://sites.google.com/site/spacifictheater/coulor، تاريخ التصفح: 09-02-2016.

125- مناطق تقسيم خشبة المسرح، مقالة منشورة على الرابط: https://sites.google.com/site/spacifictheater/stheatre، تاريخ التصفح: 16-01-2016.

126- سعدي، عبد الكريم، المخرج السينوغرافي المؤسسة الجمالية المفسرة للعرض المسرحي، مقالة منشورة بموقع النور: http://www.alnoor.se/article.asp?id=57809، بتاريخ: 15-09-2009، تاريخ التصفح: 06-09-2015.

127- عثمان، حسن، السينوغرافيا تشكيل يترجم النص المسرحي بصريا، مقالة منشورة بمجلة الخليج: http://www.alkhaleej.ae/alkhaleej/page/7467620a-8cf9-4309-ab92-d7bcba8f32d1 ، بتاريخ: 22-06-2014، تاريخ التصفح: 11-07-2015.
128- بن يحيى، علي عزاوي، رؤية استبصارية في عالم تقنيات الإخراج المسرحي، مقالة منشورة بموقع الفكر: http://www.alfikre.com/articles.php?id=10431، بتاريخ: 01-02-2015، تاريخ التصفح: 28-12-2015.

129- يونس، لوليدي، رفع الستار ..السينوغرافيا وظائف واتجاهات، مقالة منشورة بموقع راية: http://www.raya.com/home/print/f6451603-4dff-4ca1-9c10-122741d17432/8b63eb21-14c7-429a-83a5-644c28e03427 ، بتاريخ: 19-08-20018، تاريخ التصفح: 13-09-2015.

130- http://baht21.blogspot.com/2012/03/blog-post_8501.html.

131- نص مسرحية "أكلة لحوم البشر" للكاتب: ممدوح عدوان بتصرف سفيان عطية.
132- وسط سورة الحجرات، الآية 12.
133- عبد المجيد، الطلحة، البعد الدرامي والتشكيلي للديكور المسرحي، مقالة منشورة على الموقع: http://rs.ksu.edu.sa/121510.html، تاريخ التصفح: 25-05-2016.
134- الديكور المسرحي.. حين تشارك الأبواب والشبابيك في التمثيل، مقالة منشورة على الرابط:www.territorycrossings.com/ar، تاريخ التصفح: 25-05-2016.
135- محمد، نسمة، وظيفة الديكور في أي عرض مسرحي، مقالة منشورة على الرابط: http://masrahalfayoum.yoo7.com/t214-topic، تاريخ النشر: 28-04-2008، تاريخ التصفح 11-03-2017.

136- تاريخ الماكياج والملابس المسرحية، مقالة منشورة على الرابط: https://sites.google.com/site/spacifictheater/clothes، تاريخ التصفح: 24-05-2016.

137- صالح، سعد، الأنا- الآخر.. ازدواجية الفن التمثيلي، مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 274، أكتوبر 2001، ص116.
138- إحسان، الخالدي، مسرح القناع وتعدد الوجوه، مقالة منشورة بموقع إيلاف على الرابط: http://elaph.com/Web/Culture/2009/9/483648.htm، تاريخ النشر: 17-09-2009، تاريخ التصفح: 21-03-2016.
139- دور الإضـاءة في المسـرح، مقالة منشورة على الرابط: /الإضاءة –المسرحيةhttp://www.bostah.com/، تاريخ التصفح: 20-05-2016.
140- مشاهدة فاحصة و تحليلية للعرض المسرحي المصور: أكلة لحوم البشر للمخرج: سفيان عطية.
141- مشاهدة فاحصة و تحليلية للعرض المصور لمسرحية افتراض ما حدث فعلا.
142- عبد الناصر، حسو، الأزياء و بناء الشخصية الدرامية، مقالة منشورة بموقع الثورة السوري، على الرابط: http://thawra.sy/_archive.asp?FileName=70410602020091208114759، تاريخ النشر: 08-12-2009، تاريخ التصفح: 26-03-2017.

143- سعد، أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مجلة عالم المعرفة، العدد 191، الكويت، 1979، ص58.
144- عادل، كريم سالم، نظم التمارين المسرحية وبناء الخطاب الجمالي في أداء الممثل المعاصر، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
145- نعمة السوداني، الممثل بين التمثيل والأداء المسرحي في نافذة على المسرح، مقالة منشورة بمجلة الحوار، على الرابط: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=190880، تاريخ النشر: 07-11-2009، تاريخ التصفح: 10-05-2017.

146- عبد الكريم، غريبي، الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النكتة الشعبية، قسم الثقافة الشعبية، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، السنة الجامعية 2011-2012.
147- أحمد، جاب الله، العلامة والعمل المسرحي، محاضرة منشورة، الملتقى الثالث: السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة.
148- محمد، كاظم الشمري، زيد، ثامر عبد الكاظم، توظيف أساليب الإلقاء للممثل في العرض المسرحي المعاصر، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد 21، العدد 03، 2013.
149- حيدر، جواد كاظم العميدي، قراءة: عامر، صباح المرزوك، تأويل الزي في العرض المسرحي، مقالة منشورة بموقع المدى، على الرابط: http://www.almadasupplements.net/news.php?action=view&id=5723#sthash.34FJCXEI.dpbs، تاريخ النشر: 06-10-2012، تاريخ التصفح: 13-11-2016.
150- عثمان، عبد المعطى، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص165.
151- محسن، النصار، الأزياء في المسرح الإغريقي، مقالة منشورة على الرابط: https://ae.linkedin.com/pulse/، تاريخ النشر: 03-05-2016، تاريخ التصفح: 15-07-2017.

152- كارل، النزويرث، الإخراج المسرحي ، تر: أمين، سلامة، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1980، ص 399.

153- تاريخ تطور الإضاءة المسرحية، مقالة منشورة بموقع: تعليم المسرح على الرابط: http://theater-learn.blogspot.com/2009/11/blog-post_7979.html، تاريخ النشر: 12-11-2009، تاريخ التصفح: 26-10-2016.

154- المسرح-إضاءة، محتوى علمي منشور بالموسوعة العربية، على الرابط: http://www.arab-ency.com/ar، تاريخ التصفح: 05-06-2016.

155- ضياء، عمايري، تكنولوجيا المسرح .. الإضاءة المسرحية وفلسفة التصميم، مقالة منشورة بمجلة الفنون المسرحية، على الرابط: https://theaterars.blogspot.com/2016/04/blog-post_62.html، تاريخ التصفح: 22-04-2017.

156- Voir, Keven, dubois, Recherche-création : éclairage-vidéo Le projecteur vidéo comme source d’éclairage au théâtre, mémoire, Maîtrise en littérature et arts de la scène et de l’écran Maître ès arts (M.A.),université laval ,Québec, Canada, 2014.

157- مشاهدة متكررة، فاحصة و تحليلية للعرض المصور: النصف الضائع للمخرج: مروان منصوري.
158- سفيان، عطية، ملخص مسرحية "ليلة إعدام"، النص المسرحي، ص1.

159- محمد، بوزيدي، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران1، 2014.
160- احميدة عياشي، تقديم منشور بموقع ديوان العرب على الرابط: http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=1868، تاريخ النشر: 17-02-2005، تاريخ التصفح: 12-08-2016.

161- محمد، بن زيان، في التجربة المسرحية لـ "احميدة عياشي" تصعيد الألم والقنوط، مقالة منشورة بالموقع: http://www.djazairess.com/djazairnews/37560، تاريخ النشر:14-04-2012 ، تاريخ التصفح: 04-08-2016.

162- نبي العصيان، عشر سنوات رفقة كاتب ياسين، مقالة منشورة بالموقع: احميدة عايشي/https://qaraeto.wordpress.com/tag/ .
163- مقابلة مع الكاتب احميدة عياشي حول نصه المسرحي "نون"، بتاريخ: 17 أوت 2016.

164- مقابلة مع المخرج عز الدين عبار حول رؤيته الإخراجية في العرض المسرحي "نون"، بتاريخ: 13-08-2016.
165- فواز، معمري، قراءة سيميائية في مسرحية الطاغية لـ محمد غمري، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في النقد المسرحي الجزائري، كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2013-2014 ، ص34.
166- القرآن الكريم، سورة القلم، الآية 1.

167- المصحف الإلكتروني، على الرابط: http://www.e-quran.com/katheer-s68.html، طبعة 2009، تاريخ التصفح: 12-10-2016.

168- رونيه، غينون، أسرار حرف النون، مقالة منشورة بموقع معابر: http://maaber.50megs.com/issue_april04/mythology_1a.htm، تاريخ التصفح: 10-09-2017.

169- شرح معنى كلمة: عذرة، بالموقع: http://www.alburaq.net/translate.asp?term=عذرة.

170- شرح معنى كلمة: زانا، بالموقع: https://www.almutadaber.com/mojam/زانا/.

171- شرح معنى كلمة زانة، بالموقع: http://a7la3alaam.blogspot.com/2014/02/blog-post_3636.html.

172- شرح معنى كلمة بلة، بالموقع: http://www.alburaq.net/translate.asp?term=%D8%A8%D9%84%D9%84.
173- تصويب معنى المثل(زاد الطين بلة)، بالموقع : http://www.aleqt.com/2011/02/16/article_504831.html.

174- علاء، الجوادي، ملاحظات في فلسفة الألوان واستعمالاتها، مقالة منشورة بالموقع: http://www.alnoor.se/article.asp?id=154345، بتاريخ: 23-05-2012، تاريخ التصفح: 11-09-207.

175- أحمد، شرجي، سيميولوجيا الممثل بوصفه علامة وحاملاً للعلامات، دار عدنان للنشر والتوزيع، تغطية منشورة في الموقع: http://atitheatre.ae/index.php?option=com_content&view=article&id=4989، تاريخ التصفح: 03-03-2016.

176- مقابلة مع السينوغراف عبد الرحمان زعبوبي حول رؤيته السينوغرافية في العرض المسرحي "نون"، أجريت بتاريخ: 12-08-2016.
177- مشاهدة فاحصة و تحليلية للتسجيل المصور للعرض المسرحي (نون).
178- عادل، كريم سالم، معالجة الجوقة بين تقاليد المسرح الإغريقي و الرؤية الإخراجية المعاصرة، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 22، العدد 3، 2014، ص5.
179- فاضل، الجاف، فيزياء الجسد (مايرهولد و مسرح الحركة والإيقاع)، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة 2006، كتاب منشور على الموقع:
http://elaph.com/ElaphWeb/Culture/2007/10/268380.htm#sthash.MwM2BPU9.dpuf

الــفـــهــــــرس

ملــخــص

باعتبار السينوغرافيا تشمل جميع العناصر المكونة للعرض المسرحي المعاصر، فإن دراستها تستلزم تناول هذه العناصر بالتحليل في إطار واحد لعرض مسرحي معين، و ذلك من أجل الوصول أخيرا إلى مدى تحكم المخرج في استغلال كل هذه العناصر و خاصة المرئية منها لخدمة العرض المسرحي، و قد صار من الضروري في العروض المسرحية المعاصرة تضافر هذه العناصر للارتقاء بمستوى الجمالية إلى أقصى حدوده. فكانت دراستنا هذه، بحيث تناولنا عدة عروض مسرحية جزائرية معاصرة و حللنا محتواها الفني بالتطرق إلى كل عنصر على حدا، لننتهي في الأخير إلى أخذ صورة شاملة و عامة حول المستوى الفني في السينوغرافيا المسرحية الجزائرية، و قد درسنا عرضا مسرحيا جزائريا كليا من حيث النص و تصميم السينوغرافيا و الإخراج، حيث يعتبر هذا العرض (نـــون) من بين أهم العروض التي تم إنتاجها خلال العشرية الأولى من هذا القرن. و كذا دراسة عروض أخرى من إنتاج مسارح جهوية و تعاونيات و جمعيات مسرحية، لتغطية جميع عناصر السينوغرافيا بالدراسة.

الكلمات المفتاحية

السينوغرافيا؛ المسرح الجزائري المعاصر؛ العرض المسرحي؛ الديكور؛ الأزياء؛ الصوت؛ الإضاءة؛ الفضاء؛ مسرحية نون؛ عز الدين عبار.

نوقشت يوم 11 جويلية 2018